البناء الفنى

للصورة الأدبية فى الشعر

دكتور علي علي صبح

١٤١٦هـ - ١٩٩٦م

الناشر
المكتبة الأزهرية للتراث
٩ درب الأتراك خلف الجامع الأزهر الشريف ت : ٥١٢٠٨٤٧

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

الحمد لله تعالى ، هذب النفوس بمبادىء الإسلام ، وطهر القلوب بنور الإيمان وشرح الصدور بقيم القرآن : « أفمن شرح الله صدره للإسلام فهو على نور من ربه فويل للقاسية قلوبهم من ذكر الله » ، « إن هذا القرآن يهدى للتى هى أقوم ويبشر المؤمنين الذين يعملون الصالحات أن لهم أجرا كبيرا » والصلاة والسلام على أفصح الخلق أجمعين ، محمد ﷺ ، شرفه ربه عز وجل بالقرآن الحكيم : « وإنه لتنزيل رب العالمين ، نزل به الروح الأمين ، على قلبك لتكون من المنذرين ، بلسان عربى مبين » ؛ فأعجز به أرباب الفصاحة والبلاغة ، وخشعت قلوبهم لذكر الله ؛ لروعة إبداعه وإعجاز تصويره : « الله نزل أحسن الحديث كتابا متشابها مثانى تقشعر منه جلود الذين يخشون ربهم ثم تلين جلودهم وقلوبهم إلى ذكر الله ذلك هدى الله يهدى به من يشاء ومن يضلل الله فما له من هاد » ، « ولقد ضربنا للناس فى هذا القرآن من كل مثل لعلهم يتذكرون قرآنا عربيا غير ذى عوج لعلهم يتقون » وعلى آله وصحبه ﷺ ورضى الله عنهم ورضوا عنه .

لهذا كان إعجاز اللغة العربية فى تصويرها وروعة بيانها ، فالتأثير والإقناع هما الغاية من البيان والإبداع ، ولا يتم ذلك إلا عن طريق الصورة البديعة التى تبنيها اللغة ، وتنسقها الموهبة الملهمة ، فالصورة الأدبية هى أسمى مراتب البيان والإبداع فهى تحرك العاطفة ، وتهز المشاعر ، وتسمو بالأحاسيس ، وترتقى بالوجدان فتنبض النفس بالحيوية والقوة ، وتتجاوب مع أصداء الحياة وأسرار الجمال فى الطبيعة والكون .

لهذا أيضا اشتغل النقاد قديما وحديثا بالتعرف على أسرار الجمال فى التصوير الأدبى ، واهتموا بكشف مكاتم الجلال فيه .

فتارة يجدونها فى صور الخيال وألوان البيان ، وتارة فى علاقات الألفاظ ، وتآخى معانى النحو ، واتساق الأفكار ، والإبداع فى النظم والأسلوب ، وتارة

يجدونها فى التعبير عما يجول بالنفس من مشاعر فياضة وأحاسيس رفيعة ؛ فتنعكس على مرآة الواقع ، فتسرى الحياة فى مظاهره وجنباته ، وتارة فى الألغاز والتعمية ، والإغراق والتيه ، ليظل الإنسان متطلعا دائما إلى معرفة المجهول ؛ فهم يأبون الوقوف والتفتيش على أسرار الجمال ،حتى لا تتبلد مشاعرهم ، وتجمد أحاسيسهم وهكذا .

وأسرار الجمال فى التصوير الأدبى ، لا نستطيع أن نقف عليها فى ذاتها ، ونحدد أبعاد ماهيتها وكنهها ؛ لكننا ندرك تماما مظاهر الجمال فيها وعناصر الابداع فى تركيبها كما ندرك أثرها فى النفس ، وسحرها فى الوجدان والقلب ، وفى ظنى أن هذا أجدر بمكانة الصورة وأكثر وفاء لنبلها ، وأعظم تقديرا لجلالها ، وأدق لسر خلودها .

والشاعر المصور فى أى عصر من العصور الأدبية لا يعرف التوسط فى إبداعه التصويرى ، بل تشرف الصورة عنده على الغاية ، لأنه يغوص فى « جوانبها ، ويسبر أعماقها ، ويأتى على أسرار الجمال فيها ؛ لأن التصوير الخالد تتجاوب فيه أصداء الحياة ، ومقاييس الجمال فى الكون وفى كل عصر ، لا تختلفّ إلا فى الشعور نحوها، وفى تلونيها بما يتناسب مع عصر المتذوق لمظاهر الجمال ، والمتلقى لايحاءات الكون وظلاله .

فالبناء الفنى للصورة الأدبية ، والإبداع فى التصور الشعرى ، نجده عند الشاعر الجاهلى كما نجده بعد ذلك فى شتى العصور الأدبية : نجده عند زهير بن أبى سلمى والأعشى والنابغة ، كما نجده عند كثير وجميل وجرير وذى الرمة ، ونجده عند أبى تمام والبحترى وابن الرومى والمتنبى ، كما نجده عند ابن زيدون وابن هانىء والصنوبرى والسرى الرفاء وابن نباته المصرى ، ونجده كذلك فى العصر الحديث عند شوقى وحافظ والعقاد والمازنى وشكرى وعلى محمود طه وناجى وغيرهم .

والبناء الفنى للصورة الشعرية له معالمه وإطاره ، وروافده ومنابعه ، وعناصره وظلاله ، وشروطه وخصائصه فى اللفظ والكلمة والأسلوب والنظم ، والحقيقة والخيال ، والإيحاء والظلال ، والإيقاع والموسيقى والوزن الشعرى ، وله أثره فى النفس وغايته ، وأنواعه وأشكاله المتمايزة بخصائصه ومقوماته .

ولا تتضح معالم البناء الفنى للصورة الشعرية حتما إلا من خلال نماذج شعرية كان محورها فى هذا الكتاب عبقرية ابن الرومى فى تصويره الشعرى ، حين استمد

روافده من الحضارة العربية الإسلامية ، ومن لغتها الحية فى العصر الجاهلى والعصر الإسلامى ؛ فكان يلتقى فى الإبداع مع امرىء القيس والنابغة وجميل بثينة وكثير عزة وجرير والفرزدق ؛ كما يلتقى مع ذى الرمة وأبى تمام والبحترى ، وتلاقى معه فى إبداعه الشعرى المتنبى وأبو العلاء المعرى والسرى الرفاء وابن خفاجة وابن هانى ، كما تلاقى معه شعراء العصر الحديث مثل شوقى وحافظ وشكرى والعقاد والمازنى وغيرهم .

وعلى الرغم من إيثار ابن الرومى بالنماذج الشعرية فى الصورة الأدبية ، إلا أن مواطن التأثر والتأثير أفسح المجال للصورة الشعرية فى مختلف العصور الأدبية ، ولا عجب فى ذلك ؛ فقد عده النقاد رائد التصوير الأدبى فى الإبداع الشعرى قديما وحديثا [1] .

لذلك قمت فى هذه الطبعة الثانية بالمراجعة ، والتهذيب والصقل والزيادة والحذف ، وجعلت الصورة الأدبية فى الشعر عامة ، غير مقصورة على شاعر بعينه ، لأن هذا الكتاب تناول البناء الفنى للصورة الشعرية ، فى تصور جديد ، بالتنظير والتطبيق ، والنقد والموازنة ، من خلال الذوق الأدبى الأصيل والعريق . ندعو الله عز وجل أن ينفع به ، والله تعالى ولى التوفيق .

ط ثانية القاهرة فى { جمادى الأولى ١٤١٦ هـ / أكتوبر ١٩٩٥ م }

على على صبح

---

(١) هذا الكتاب نشر عام ١٩٧٦ وأعيد طبعه ونشره هنا مرة ثانية وهو مأخوذ من رسالتى العلمية فى « الدكتوراه » العالمية بعنوان : « الصورة الأدبية فى شعر ابن الرومى » ، تمت مناقشتها فى مايو ١٩٧٣ بقاعة « العقاد » آنذاك فى كلية اللغة العربية بجامعة الأزهر الشريف أمام اللجنة العلمية الموقرة الأساتذة : الدكتور محمد عبد المنعم خفاجى مشرفا ، والدكتور عبد الحميد يونس ، والدكتور أحمد الشرباصى رحمهما الله تعالى عضوين ، وكان قرار اللجنة منحى درجة العالمية « الدكتوراة » فى الأدب والنقد بمرتبة « الشرف الأولى » مع طبع الرسالة على نفقة الجامعة وتوزيعها على جامعات العالم .

بســـم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

الحمد لله الذى جعل بلاغة القول معجزة لخاتم الأنبياء محمد ﷺ ، أفصح الخلق أجمعين ، فأعطاه جوامع الكلم ، وسـحر البيان · وروعة البيان تحرك العاطفة ، وتهز المشاعر ، وبراعة التصور الأدبى تسمو بالأحاسيس ، وتحلق بالنفس على أجنحة الخيال فى سحر الجمال ، وبقدر ما يسمو الأديب ، ويحلق الشاعر تكون منزلته بين الأدباء ،ويستحق الخلود من بين الشعراء ·

وحظى التصوير الأدبى عند ابن الرومى باهتمام النقاد قديما وحديثا لإبداعه واختراعه ، الذى أصبح - ولا يزال - من أبرز الخصائص الفنية فى شعره ، فبقى خالدا فى الأدب العربى ، وعاش بإبداعه الفنى فى كل زمن ، لأن صورة أمثاله تعد مثالا دقيقا لمفهوم التصوير الأدبى فى كل عصر ·

فالعبقرية الشعرية لا تعرف التوسط فى الإبداع ، بل تشرف على الغاية فى الصورة ، وتستقصى جوانبها ، وتسبر أعماقها ، فلا تبقى للغير بقية ·

لذلك فالبناء الفنى للصورة الأدبية عند ابن الرومى يبرز معالمها ، لأن التصوير الخالد تتجاوب فيه أصداء الحياة ، فيكون مقياسا للإبداع الفنى ، كما هو الشأن فى التصوير الخالد ·

وللصورة الأدبية روافدها وعناصرها وشروطها وخصائصها فى اللفظ والنظم ، والحقيقة والخيال ، والإيقاع الموسيقى والوزن الشعرى ، وأثرها القوى فى النفس وأنواعها المتمايزة بخصائصها ومقوماتها ·

فذلك كله عند ابن الرومى ، فى تصوير دقيق ، وشعر بارع ، وإحساس مرهف ، وذوق مستقيم ، حتى جعله النقاد رائد التصوير فى الشعر العربى .

ط أولى القاهرة فى ذى القعدة ١٣٩٦ هـ
نوفمبر ١٩٧٦ م

على على صبح

الفصل الأول

معالم الصورة الشعرية

الفصل الأول

معالم الصورة الشعرية

اللغة إحساس الأحياء وفكر العقلاء ، وكل من الإحساس والفكر فى تقلب دائم وحركة مستمرة ، يختلف من وقت لآخر ، ومن أمة لأمة ، وهذا الاختلاف هو شأنها بصفة عامة فما بالك لو ارتقت اللغة إلى أسمى مراتبها ؟ وهو التصوير الأدبى فتكون المشقة فى تحديد المعنى لاختلاف الأذواق .

وتبعًا لذلك اختلف النقاد فى تحديد مفهوم الصورة الأدبية قديمًا وحديثًا ، وإن وصلوا فى النهاية عن طريق تحليلها إلى مظاهر الجمال فيها ، وإلى أثرها فى النفس فكان ذلك الجهد أكثر وفاء لنبل الصورة ، وأعظم تقديرًا لسموها وأوضح لسر خلودها .

وليس معنى ذلك أن نقف عاجزين عن بيان معنى الصورة ، وتحديد معالمها وعناصرها وشروطها وأثرها الفنى ، وإلا لثبطنا الهمم فى الدراسة ، وخارت العزائم عن البحث المتجدد ، وفقدت أملها فى الرقى والإبداع ، ولهذا أردت أن أضع مفهوما للصورة الأدبية فى تعريف موجز نشرحه بعد ذلك ، ثم نوضح معالم الصورة واحدا بعد الآخر .

مفهوم الصورة الأدبية فى الشعر

الصورة الأدبية هى التركيب القائم على الإصابة فى التنسيق الفنى الحى لوسائل التعبير التى ينتقيها وجود الشاعر - أعنى خواطره ومشاعره وعواطفه - المطلق من عالم المحسات ؛ ليكشف عن حقيقة المشهد أو المعنى ، فى إطار قوى نام محس مؤثر، على نحو يوقظ الخواطر والمشاعر فى الآخرين .

فالشاعر فى نشوة العمل الفنى ، وغمرة التكوين الداخلى للصورة فى نفسه

يحس بتجرد تام من أثقال المادة ، ويصير هو فى ذاته خيالا وفكراً وشعوراً وعاطفة مجرداً عن الماديات ، وهو ما أقصده من الوجود المطلق للشاعر من عالم الماديات والشاعر فى هذه الحالة يشعر بوجوده ، ومن خلاله يرى وجود الغير ، ويعرف حقائق المعانى والمحسات معرفة حقيقة ، فالوجود يرى ذاته فى الآخرين ؛ لذلك قيل إن الشعر الصادق هو الذى يتم فيه التعاطف مع مصادر الوجود الأخرى فى الواقع والحياة والطبيعة ؛ لأنها جميعا تجاوبت مع نفس الشاعر ، وأصبحت كلها كالأعضاء فى جسد الإنسان ، إذا ما تألم عضو أو تعاطف تجاوبت معه بقية الأعضاء ، وعملية الكشف هذه عن حقيقة المعنى أو الشىء من خلال وجود الشاعر بالتنسيق السابق بين وسائل الإفصاح المختلفة هى الصورة الأدبية أو الشعرية .

والشاعر حينما يحلق بوجوده الفكرى والشعورى معًا ، مجردًا من عالم المحسات ؛ ليلتقى مع عالم الأرواح ، ويتعرف على أسراره ، ويتمكن من حقيقة ما فى الواقع والحياة ويكشف عن العلاقات بين أجزاء المحس أو المعنى المجرد أو الصراع النفسى ، أو الحالة الإنسانية أو العاطفة .

وبذلك الكشف يموج الجماد بالحيوية والحركة ، وينمو المعنى ، وتحيا الحالة النفسية والإنسانية ، وتزداد الحرارة فى العاطفة وتقوى .

وعندئذ ستتحول كل جزئية مما سبق إلى خلية حية تحمل فى ذاتها وجودها الحقيقى ، ولا يتم لها ذلك إلا بعد امتزاجها بالأجزاء الأخرى ، ويتخذ كل جزء مكانه ليبث الحياة فى المجردات والمحسات والحالات النفسية والإنسانية والعواطف والنماذج البشرية وغيرها ، وتكون الجزئية فى كل ما سبق كالخلايا فى الإنسان الحى تمامًا ، والتى هى مصدر وجوده الحقيقى ، لأن كل خلية فيه تتفاعل مع بقية الخلايا والأمر كذلك فى كل كلمة تآخت فى بناء الأسلوب ، فتصير الكلمة فى موقعها من الجملة أو البيت كائنًا حيًا فى ذاتها ، وروحا تتجاوب مع أخوانها ؛ لأن الكلمة لا تظهر حيويتها إلا فى جوها الملائم لطبيعتها فى الصورة ، حينما تتعلق بثانية ، وثالثة وهكذا، مما يوحى بالحقيقة فى تعبير قوى وتصوير رائع ، ولا يقف على هذا الأسرار اللغوية إلا العباقرة من الأدباء والشعراء .

وليس معنى ذلك أن الصورة الأدبية لمعنى واحد تتفق عند أكثر من شاعر لاتحاد المعنى فيها ، مادام تجرد الشاعر عما حوله واحداً وأمراً مشتركًا فى الظاهر . فهذا غير

صحيح ، وليس الأمر كذلك ؛ لأن وجود كل شاعر فى تجرده هو ما يجول فى نفسه من عوالم الفكر والشعور والأحاسيس والعواطف ، وهو يختلف من شاعر لآخر فلكل من الشعراء مزيج من الأفكار والمشاعر والعواطف حسب تكوينه المفرد، الذى لا يشترك فيه أحد غيره ، كالشأن فى البصمات فى الإنسان ، فلا تلتقى بصمة فى إنسان مع بصمة أخرى فى شخص آخر ، وهو سر خالق الكون ومالك الوجود .

وهذا العمق فى الصورة كما رأيت جعل البعض يتعجل فى الحكم على الصورة بأنها أسطورية ، لأنها تتسم بالغموض والإبهام ولا يمكن توضيحها لتقرب من الفهم والإدراك فقال هى : « الإدراك الأسطورى الذى تنعقد فيه الصلة بين الإنسان والطبيعة » (١) .

فهو يجعل العملية السابقة التى يقوم بها الأديب خرافة وأسطورة ، ومن يريد أن يعرف الحقيقة ، يركب أجنحة الخيال الجامح ، فيتعرف على الوجود ويصل إلى جوهر الحقيقة ، ولا يصح هذا القول لسببين :

(أ) أن الخيال الشرود وحده لا يصلنا بالوجود والحقيقة ، بل لابد أن يعينه العقل على الوصول إليها ، ونحن نعلم أن المبادىء الإنسانية فضلا عن الأديان السماوية إنما تستنير بالعقل الذى يسير الخيال فى ظله ، لكى ينتهى الإنسان عن طريقهما إلى الحقيقة .

(ب) مفهوم الصورة الأدبية مهما تعمقنا فى تحليله ، ينبغى أن تمتد الصلة بينه وبين مفهوم اللفظ ومعناه اللغوى ، واللفظ عنصر محس يطلق عليه « الشكل » غالبًا ، ولكن هذا الباحث قطع هذه الصلة ، وجعل الصورة نغمة داخلية ودلالات ضغثية ، حتى أنكر الشكل للاستعارة فى مفهومها التقليدى المتوارث ، وهى أنها طريق لتوصيل المعنى ؛ لأن الاستعارة بهذا المفهوم لا تستوعب ما فى الإدراك من سعة وتنوع جم ، ويستدل على ذلك بقول الشاعر :

تمتع من شميم عرار نجد   فما بعد العشية من عرار

فيقول : يحن الشاعر حنين السامع إلى دلالات ضغثية ذات طابع خاص نصر

---

(١) الصورة الأدبية : د / مصطفى ناصف ص ٣ ، ٥ ، ٧ ، ٢١٦ ، ٢١٧ .

على تسميته استعاريًا ، لا لأننا نجد أنفسنا أمام أكثر من تيار فكرى وجدانى بل لأننا - كذلك - أمام ظاهر وباطن يتمايزان ويتجاذبان، ولكنهما - مع التجاذب - يأتلفان» (١)

ويرى أيضًا أن الاستعمال الاستعارى الحى هو الذى يرتبط بالصورة الأدبية لأنه أكثر صوابا وأوفى تحددا (٢) .

والواقع أن صاحب هذا الرأى يعالج الغموض بالغموض ، فإذا أردنا أن نخرج بمفهوم الصورة عنده ، لا نستطيع ذلك ، لأنه يخرج من تيه إلى تيه آخر ، ثم يعلن بعد ذلك أنه بعمله هذا من المخلصين فى تعقيده للصورة الأدبية ؛ فلا تعود طلاء أو عنصرا إضافيا ، محسا ، إن الصورة هى ثراء الفكر ، وتعقد التجربة بحيث لا يظل هذا التعقد متميزًا طاغيًا على القصيدة ولا أغالى فالصورة لم تكتمل لها السيادة التامة على (المعنى) ، والتفكير الاستعارى الدقيق لما يحل محل « الفكر » . « وما تزال هناك أشواط لنتخلص من التشبيه ، والاستعارة من حيث هما مظهران لنوع من التدبر التحليلى التفسيرى ... إن الشعر كله يستعمل الصور ليعبر عن حالات غامضة، يستطاع بلوغها مباشرة ، أو من أجـــل أن تنقل الدلالة الحقة لما يجده الشاعر » (٣) .

إنها طلاسم تحتاج فى التعرف عليها إلى مثلها من معاجم الغموض عند الباحث، وإذا كانت الصورة عنده هى ثراء الفكر ، فكيف لا تحل عقد التجربه ؟ وكيف لا تكون لها السيادة على المعنى ؟ وكيف لا تعبر عن الحالات الغامضة ؟ وكيف لا تنقل الدلالة الحقة ؟ لما يجده الشاعر فى نفسه بأنها ألغاز وأحاجى وأفكار فلسفية غريبة استبدت بعقله ولم تنضج بعد ليفرغها فى أوضح عمل فنى وأقواه فى الكشف عن معناه ومغزاه ، وهى الصورة ، وقد علق أحد الباحثين عليه بقوله : أراد أن يوضح معنى الصورة فأعطاها مصطلحات - فى نظره - تحتاج إلى توضيح أكثر من وضوح الصورة (٤) .

---

(١) ص ٢١٦ ، ٢١ ، ٣ ، ٥ ، ٧ - من الصورة الأدبية : د. مصطفى ناصف .

(٢) المرجع السابق ص ٢١٦ ، ٢١ ، ٣ ، ٥ ، ٧ - وهو الصورة الأدبية : د. مصطفى ناصف .

(٣) المرجع السابق ص ٢١٦ ، ٢١٧ ، ٣ ، ٥ ، ٧ - وهو الصورة الأدبية : د. مصطفى ناصف .

(٤) مقالات فى النقد الأدبى : د. محمد مصطفى هدارة - دار القلم .

وإذا عدنا إلى إيضاح مفهوم الصورة نراه يحتاج إلى تفصيل أكثر ، فالتفاحة التى رآها الشاعر ، وتعرف على خصائصها ومقوماتها على حد المثل للدكتور هلال ثم انصرف عنها ورأى غيرها وهكذا ، وما فى نفس الشاعر من الداخل هو الصورة ولكننا لا نعرف حدودها ومعالمها إلا إذا خرجت عن نفسه وذاته فى قالب ، لأنها قبل تشكيلها فى القالب كانت من عوالم الفكر والشعور ، وتنتمى إليه أكثر من انتمائها لواقعها فى الخارج ، وأصبحت ذاتية بعد أن كانت موضوعية قبل تمثيلها فى النفس فإذا أراد الشاعر أن يصور خد الحبيب الذى ملك عليه قلبه وشعوره بالتفاحة لانفعاله بهذا الجمال ، وغليان شعوره وحرارة عاطفته ، فيقوم بتركيبة تتمثل من المخزون فى عالم الفكر والخيال ، فيصنع من الذاتى بما فيه التفاحة تصويرًا واقعيًا من خلال الصورة المحسة ، التى تعتمد على وسائل فنية مختلفة ، كقولنا : « فى وجنتيها تفاحتان » ، فلو لم تشكل هذه الصورة بتلك الوسائل التصويرية ، لما وقفنا على الغرض منها ، ولهذا ساغ لنا أن ندرس الشكل مستقلا ، ويأتى المضمون تبعًا لفصول الدراسة (١) .

والصورة فى المثال السابق ليست كما هى فى الواقع والطبيعة ، ليست فكرًا مجردًا لأنها مشدودة إلى عالم الفكر الوجدانى من جهة ، وإلى عالم المحسات من جهة أخرى وهذا هو الفرق الواضح فى الجوهر بين الصورة التى خرجت من معالم الفن المصبوغ بالمشاعر والخواطر والعواطف ، وبين الصورة المحسة فى الطبيعة التى لم يحدد الفن العلاقات بين أجزائها ، وتوضيح أسرار العلاقات بينها هو مناط الجمال فى فن التصوير الأدبى .

وتظل صورة التفاحة وغيرها من الصور فى ذهن الشاعر ينميها ويطورها ويتجاوب معها ، ويبتكر لها الأشكال والمناسبات ؛ ليسلكها فى صورة أخرى وهكذا .

ويضطرنا المفهوم السابق للصورة الأدبية أن نميز بينها وبين الرسم ، وبين الموسيقى ، ثم بينها وبين الأسلوب ، ثم منابع الصورة وخصائصها ، وعناصرها والغاية منها ، والهدف من تفضيلها على غيرها من الوسائل فى التعبير وبذلك تتضح معالم الصورة الأدبية فى الشعر .

---

(١) بوضوح أكثر فى كتابى : الصورة الأدبية تأريخ ونقد . دار الحلبى بالقاهرة ١٩٨٣ م وهو الفصل الأول من بحثى فى الدكتوراه عن « الصورة الأدبية فى شعر ابن الرومى » وأجيز عام ١٩٧٣ م

بين الصورة الأدبية فى الشعر والفن التصويرى والموسيقى

لكى تتميز الصورة الشعرية عن أنواع الفنون الأخرى وتزداد وضوحًا فى ذاتها ينبغى أن نذكر كل نوع مما سبق يعين على التمايز فى توضيح المفهوم للصورة الشعرية ويلتقى فن التصوير فى الشعر والرسم التصويرى والتشكيلى والموسيقى فى عدة أمور :

(أ) إنها جميعًا صور تحاكى الطبيعة بما فيها أقوال الناس وأفعالهم سواء أكانت هذه الطبيعة تحاكى مثالا فى عالم المثل كالأفلاطونية أو هى نفسها المثال ولا تحاكى شيئًا ، كما عند أرسطو ، الذى رأى أن الفنانين فى عملهم يخلقون ويبتكرون أعمالهم الفنية ، وليس من الضرورى أن تكون المحاكاة مطابقة تمامًا للمثال وهى الطبيعة [1] .

(ب) الجمال هو الغاية من هذه الفنون أولا ، ثم يلى ذلك الخير والفائدة ثانيا

(جـ) مقياس الجمال فيها يرجع إلى الذوق لا إلى قواعد عقلية وحدود منطقية .

(د) الجمال يرتبط فيها بصورة محسة منها لا بكل الصور ، بخلاف العلم الذى يستقرى الجزئيات فى الصورة وما بينها من شبه ؛ ليقرر قاعدة عقلية عامة .

(هـ) هذه الفنون تظهر فيها الشخصية والإبداع الفردى ؛ لذلك نسب العلماء والنقاد الاختراع فيها إلى الإلهام .

(و) فنَّا التصوير فى الشعر والموسيقى يتفقان فى اعتمادهما على الصوت ، بما يحوى من خصائص فى الطول والقصر ، أو الشدة واللين ، ويستغنى الرسم عن الصوت بالألوان والأصباغ .

(س) كل منها رمز ، يعبر عن حالة شعورية عند المبدع لهذه الصور المختلفة .

ولكل من هذه الفنون خصائص تنفرد بها عن غيرها :

أولا : تعاقب الحركات :

الصورة الأدبية والموسيقى تتوالى فيها الحركة بعد الأخرى ، وتتعاقب فى سرعة

---

(١) النقد الأدبى الحديث : د. محمد غنيمى هلال ، فى النقد الأدبى : د. شوقى ضيف ص ٨٩ .

ولا تكتفيان بحركة واحدة ؛ لأن الكلمة فى الصورة مثل « المستقبل » مثلا ، تضم عدة توقيعات : (ال - مس - تق - بل) ، وكل توقيعة تشتمل على حركة وسكون، وتستغرق لحظة من الزمن ، وتتوالى التوقيعات بتوالى الزمن ، ويتبع ذلك توالى الحركات لكل مقطع ، وهكذا فى كل كلمة ، وهذا من ناحية المدلول الصوتى للكلمة ، ولها أيضا مدلول معنوى يدل على الحركة كما يفيده الفعل المضارع مثلا فى قولنا : « يدرج » فإنه يفيد الاستمرار فى الحركة .

وفى الموسيقى التوقيعات الصوتية المبتكرة فى تتابع يوحى بالحركات ، وليس فيها مدلول يفيد الحركة ، كما يدل عليها الفعل المضارع فى الصورة الأدبية ، ونكتفى بالحركة الصوتية فقط لا الدلالية .

وبعض النقاد يسمى التوقيعات الصوتية بالتشكيل الزمانى[١] ، والبعض يسميه بالحركات النفسية ؛ لأن الشعر حركة وزمن ،وهو الفرق بين الشاعر والمصور[٢] .

أما الرسم التصويرى فإن استطاع المصور أو المثّال أن يعطى المنظر حركة واحدة فإنه لا يستطيع أن يثنيها ، بل يقف عند حركة منفردة ؛ لذلك كانت وظيفة التصوير أن تعطينا المنظر دفعة واحدة ، بخلاف الشعر فيعطينا إياه على دفعات كل دفعة تمثل حركة نفسية[٣] .

ثانيًا : الموقع :

الشعر يعتمد على الموقع كما يعتمد على الحركة ؛ لأنه فن زمانى ومكانى معًا فالكلمة السابقة تأخذ موقعًا فى مرأى العين ودلالة فى نفس المتلقى ، وتتخذ لنفسها مكانًا فى التركيب ، يضفى عليها معنى آخر ، أما فن الرسم فهو مكانى صرف ، لأن الرسام يختار حيزًا ومكانًا من الطبيعة ، لتعمل فيه ريشته أو إزميله ، وأما الموسيقى فلاحظ لها من المكان والدلالة ، لأنها سمعية فقط ، تعتمد على التوقيعات الصوتية (الزمنية) ، التى تتوالى وتتردد على طبلة الأذن ، وعلى ذلك فالمادة عند الشاعر هى اللغة وقد تم تشكيلها .

وعند الرسام اللون مثلا وهو مادة غُفل لا تظهر إلا فى توزيعها على رقعة الرسم . ، وهنا تظهر براعة الشاعر فى تجاوزه ظاهر مادته الحسية إلى ما وراءها من

(١) التفسير النفسى : د. عز الدين إسماعيل ٥ .
(٢) ساعات بين الكتب : العقاد ٤١٠ ، ٤١١ .
(٣) حصاد الهشيم : المازنى ص ١٣١ .

الرموز والمشاعر ؛ ليصنع منها تركيبًا فنيًا زاخرًا بالمشاعر والأحاسيس ، بينما الرسام يعتمد فى تشكيله للصور على ظاهر المادة المحسوسة [1] ؛لذلك تبدو صعوبة التصوير الشعرى ومقدار ما يعانيه الشاعر من جهد ، ومن هنا كانت أهمية الصور الشعرية لما تزخر من معان إنسانية فياضة ، ولا يحوى الرسم إلا وحيًا ضئيلا منها عند نوابغ الرسامين أو المثالين .

ثالثًا : تصوير القبيح :

الرسام الـ ـريرى أو التشكيلى يهتم فى معظم أحواله بتصوير المناظر الحسنة فإذا صور المناظر القبيحة فإنه يبعث الناظر على النفور والاشمئزاز ؛ لأنه يعطى المنظر دفعة واحدة ؛ فيهجم على المتلقى ويفجؤه بدمامته ، فتتقزز نفسه « لأن المصور يستطيع أن يجمع على اللوح كل مكونات الدمامة فتأخذها العين دفعة [2] » ، وإن وقع له إعجاب بتصوير القبيح ، فإنما يرجع إلى عبقرية الفنان « عن طريق إبداعه الفنى لا عن طريق الموضوع القبيح ، لذلك ينتهى الإعجاب سريعًا بمجرد التحول عن الصورة المرسومة ، بينما الشعر يصور القبيح على فقرات وفى بطء ، وليس دفعة واحدة ،لذا لا يحس المتلقى بقبح الصورة ؛ لأنها جاءت مقطعة الأوصال و« التنغيص المستفاد من الصور يضعف ويفتر فى الشعر ، حتى لا يكاد يحس ، وإذا كان الشاعر يفسد عليك الأمر إذا هو عالج وصف الجمال ، فإنه يهون عليك التغثية حين يسرد أوصاف الدمامة بخلاف المصور ؛ فإنه يغثى النفس ، ويكرب الصدر بتصوير الدمامة،ويسر بتمثيل الجمال [3] » .

رابعًا : الشعور :

الرسم التصويرى مادة تشكيلية جافة مجردة من شعور الرسام وعواطفه ، وإن أحيا فى النظارة شعورًا أو عاطفة ، ولكن الشعر الخالد هو الذى يضمنه الشاعر شعوره ، ويلهب التصوير بعاطفته الجياشة ، فهو مستودع لما تزخر به نفس الشاعر من مشاعر وخواطر وأحاسيس ، فالرسام يرسم الصورة ، والشاعر ينقل إلى القارىء أثر الصورة فى نفسه ، كما يقول ابن الرومى حين ينقل إلينا أثر الصورة فى نفسه :

---

(١) التفسير النفسى للأدب ص ٥٧ . (٢) حصاد الهشيم : المازنى ١٣٩ .

(٣) المرجع السابق : ١٣٩ ، ساعات بين الكتب : العقاد . راجع ٤٠٩ ، ٤١٠ .

ذات وجه كأنما قيـــــل كن فر	دًا بديعًا بلا نظيـــــر فكانا
ومتى ما سمعت فشـــــــدو	يطرد الهم عنـــــك والأحزانا
هى حلمى إذا رقـــدت وهمِّى	وسرورى ومنيتى يقظـــــانا (١)

لذلك نعى العقاد على دعاة الوصف المحسوس الذى اشتغل به المقلدون زمنًا طويلا :(لظنهم أنهم برتقون إلى ذروة الشعر كلما ارتقوا إلى ذروة التصوير والتشبيه بالمحسوسات (٢)) فالرسم فى أصوله وقواعده ينقل المنـظر ليعبر بذاته عن الأثر الجمالى ، أما الصورة الشعرية فعمادها نقل التأثير الجمالى فى نفس الشـاعر إلى الآخرين : « إن وظيفة التصوير هى أن ينقل المرء نقلا تتوافر فيه معانى الجمال ، مع مراعاة قوانين الرسم ، والأصول التى ترجع إلى السنن المقررة ، أما التأثير والوقع فشىء خارج عن المصور (٣) » .

وقد استطاع أحد النقاد المعاصرين أن يطبق قوانين الرسم وأصوله على الصورة الأدبية فأعطاها إياها ، وأعطى ما فى الرسم للصورة الأدبية ، من التكامل والزاوية والإيحاء أو الظل والترابط والإطار وسماه المذهب التصويرى (٤) .

ويريد بذلك أن يصبغ النقد بالعملية الموضوعية بخصائصه الدقيقة الكاملة وهو فى هذا ينزل بالفن الأدبى إلى الشكلية المحضة ، ولا يصلح لتطبيقه على كل أجناس الأدب من شعر ونثر وخطبة ومقالة وقصة وأقصوصة ومسرحية وفن السيرة .

خامسًا :

الرسم التصويرى يكون مجردًا عما يفيده من المشمومات والمذوقات ،لكنها

---

(١) الديوان المخطوط ورقة ٣٩٧ جـ ٤ لابن الرومى لأننى اعتمدت عليه فى بحثى الدكتوراه منذ عام ١٩٦٨ إلى عام ١٩٧٣ ولم يكن الديوان جميعه محققا حينذاك .

(٢) ساعات بين الكتب : العقاد ٤١٢ .

(٣) حصاد الهشيم : المازنى ١٣٧ .

(٤) المذاهب النقدية : د. ماهر حسن فهمى ص ٢٠٣ وما بعدها .

قد توجد فى التصوير الشعرى ، حتى لو استطاع الرسام أن يأتى بها فى لوحته كالوردة مثلا ؛ فإن جمودها فيها سيفقدها رائحتها ، بينما حركتها التى تتبع النطق بها فى الصورة الشعرية هى التى تولد فينا الشعور بالرائحة الزكية لها ٠

سادسا : اللوحة التصويرية توحى بومضة سريعة لمعنى واحد ، كالفرح أو الحزن أو الاستغراق فى التفكير إلى غير ذلك ، بينما الصورة الأدبية حافلة بكثير من المعانى والمشاعر والخواطر والعواطف المتدفقة ، وكلما تعمقنا خلالها ، أعطت لنا جديدًا من مخزونها فى تجربة الشاعر ، التى تفيض عما فيها من موروثات التاريخ والماضى ، وما طرأ عليها من حياته وعصره وآماله وآلامه ، ويستطيع الناقد البصير بالاستقصاء أن يتعرف على كل ذلك من الصور الشعرية ، ولا يتأتى ذلك فى الرسم التصويرى من صورة أو تمثال ، أما الموسيقى إن حفلت بهذه المعانى والمشاعر ، إلا أن النفس لا تستطيع تفسيرها ، كما نستطيع ذلك فى الشعر ٠

الأسلوب انتهى إلى النظم عند عبد القادر الجرجانى [١] ، وعن طريقه تتألف الصورة الأدبية ، وعلى ذلك فقد يقع من كاتب أسلوب ضعيف واه ، فلا تجد الصورة مكانها منه ، وتخلو على ذلك من النظم .

وحينما يتحدث ابن خلدون عن سلوك الأسلوب عند أهل صناعة الشعر : « إنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ، ويصيرها فى الخيال كالقالب أو المنوال ، ينتقى التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصها رصا ، كما يفعله البناء فى القالب أو النساج فى المنوال ، حتى القالب يتم بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربى » [٢] .

وهذا هو أيضًا حديث النظم فى الأسلوب ؛ لأنه عملية تركيب من الألفاظ العربية الملائمة للمعانى الذهنية ، والعمل على انتقاء هذه الألفاظ مبنى على أساسين هما : الإعراب وألوان الخيال . وتبعًا لدقة النظم وإحكام الأسلوب تكون الصورة ويتألف تركيبها الجيد ، ومعنى هذا أن النظم الجيد ، والأسلوب القوى تقوم عليهما

الصورة ، أما النظم المضطرب والأسلوب المهلهل فلا تقوم عليهما الصورة ، بل يكون أسلوبًا عاديًا ، لا براعة فيه ، ونظمًا مهلهلا لا تصوير فيه .

وفى النقد الحديث يقرر البعض أن الأسلوب هو الصورة اللفظية التى يعبر بها عن المعانى ، أو نظم الكلام وتأليفه لتأدية الأفكار وعرض الخيال ، ولا ينبغى أن يتصور الأسلوب من غير العناصر الأدبية : وهى الأفكار ، والصور الجزئية ، والعبارة، والإيقاع ، والعاطفة ، وبهذه المقومات تكون وحدة النص فى العمل الأدبى، بحيث لا يتأتى الفصل بين عناصره ، ولا يسقط جزء من أجزائه [٣] .

---

(١) دلائل الإعجاز : ص ٣٦١ ، انظر كتابى : الصورة الأدبية تأريخ ونقد .

(٢) مقدمة ابن خلدون : ٦٦٦ المطبعة الأشرفية ١٣٢٧ هـ .

(٣) الأسلوب : أحمد الشايب ٤٦ ، ٥٢ ، ٥٣ .

والصورة الأدبية هنا فرع الأسلوب ، بل هى نتيجة للبراعة فيه والدقة فى بناء التركيب ، والعمق فى رصانة الأسلوب ، والإحكام فى نظمه .

ويفرق الزيات بين الأسلوب والصورة ، فيرى أن الأسلوب كل لا يتجزأ يضم الفكرة والصورة معًا ، بحيث لو تغيرت الصورة تتغير الفكرة ، وإن تغيرت الفكرة تتغير الصورة ، فالأسلوب عنده هو « الهندسة الروحية لملكة البلاغة » . والبلاغة عنده ، هى التى لا تفصل بين « الفكرة والكلمة ، ولا بين الموضوع والشكل ، إذ الكلام كائن حى ، روحة المعنى ، وجسمه اللفظ ، فإذا فصلت بينهما، أصبحت الروح نفسًا لا تتمثل ، والجسم جمادًا لا يحس [1] » .

فالصورة تابعة للعمل البلاغى المتكامل ، الذى لا يفصل بين الموضوع والشكل، وينص على الفرق بين الأسلوب والصورة فيقول : « فالأسلوب إذًا هو طريقة خلق الفكرة وتوليدها ، وإبرازها فى الصورة اللفظية المناسبة ، هو ذلك الجهد العظيم الذى يبذله الفنان من ذكائه ومن خياله فى إيجاد الدقائق والعلائق والعبارات والصور فى الأفكار والألفاظ ... ولهذا الجهد جهتان : جهة موضوعية تتصل بالنظام ، وهو حسن الترتيب وصحة التقسيم ، وإحكام وضع القطع فى رقعة الشطرنج ، التى نسميها جملة أو فقرة أو فصلا ، أو مقالة ، وجهة أخرى شكلية تتصل بالحركة ، وهى خلق الكلمات والصور ، والتأليف بينهما على نمط يحدث الحياة والقوة والحرارة والصور والبروز والأثر ... وإنما هو « الأسلوب » مركب فنى من عناصر مختلفة يستمدها الفنان من ذهنه ومن نفسه ، ومن ذوقه ، تلك العناصر هى الأفكار والصور والعواطف ، ثم الألفاظ المركبة والمحسنات المختلفة .

فالأسلوب هو الوسيلة التى يخلق بها الشاعر الفكرة فى تشكيل من الألفاظ والصور ، بحيث يصير بنية حية وتركيبا فنيا ، ويفهم من هذا أن الصورة ليست الشكل الذى يقابل المضمون ، بل هى جزء من الأسلوب ، فقد يخل منها وقد يشتمل عليها ، ولذلك جعلت الصورة من عناصر الأسلوب ، بالإضافة إلى الأفكار

---

(١) دفاع عن البلاغة : أحمد حسن الزيات ص ٦٠ .

والعواطف والألفاظ المركبة والمحسنات المختلفة . وعلى ذلك فلا تصلح العناصر السابقة للأسلوب أن تكون عناصر للصورة وإنما هى مصادر لها ، وروافد تنميها ، ومنابع تغذيها ، وللصورة عناصر أخرى تخالف عناصر الأسلوب سنوضحها فيما بعد إن شاء الله تعالى .

أما الفرق بين الأسلوب والصورة عند أنصار الشعر للشعر حديثًا هو قالب القصيدة ، فهم يحددونه على هذا الوجه : وهو أن العمل الفنى يضم القصيدة التى تنتج موضوعا معينا قد لا يقصده الشاعر فى البداية عن طريق وسيلتين هما : المادة أو المحتوى ؛ والصورة .

وتأسيسًا على ما تقدم ، فالأسلوب عندهم هو نظام القصيدة وقالبها الفنى، والصورة ، هى كسوة المعنى : (المــادة أو المحتوى أو المضمون) الداخلة فى الأسلوب ، ومن هنا قد يكون الأسلوب صالحًا للصورة ، أو لا يكون ، فأنصاره لا يفصلون بين المادة والصورة فهما كل لا يتجزأ ، والموضوع عندهم غير الصورة ، لأنه ينبع من القصيدة التى عمادها المادة والصورة [1] .

وعندى أن الأسلوب فى القصيدة يختلف عن القالب الفنى لها وعن المحتوى وعن الصورة يتركب مثلا من معانى الألفاظ مفردة ، ومن دلالات النظم والتركيب على هيئة معينة ، ثم من النغم الذى يحدثه اللفظ لانسجام حروفه ، أو من الإيقاع الذى تتجاوب أصداؤه من أجزاء النظم بعضها مع بعض ، ومن تلك الصور والإيحاءات والظلال التى تشعها الألفاظ ، وهى فى رباط قوى وتلاحم بين معانيها من كل ما تقدم يتركب الأسلوب ، فإن فقد حلقة من هذه الحلقات نقص وزنه الجمالى بقــدر ثقلها ، وأصابه الضعف والتفكك بقدر مكانها ومن خلال هذه المنابع التى تتولد منها العناصر تتكوّن الصورة الأدبية ، ويتم تشكيلها وبناؤها الفنى نابعة من الأسلوب والنظم .

فلو تفككت عرى الصورة ووحيها فى الأسلوب ، ولم تجد سبيلها إليه ، تحول

---

(١) انظر : الأسس الجمالية د. عز الدين إسماعيل ٣٩١ وما بعدها : فن الشعر : د. إحسان عباس ص ١٩٧ : ١٩٩ - النقد الأدبى الحديث - والرومانتيكية : د. محمد غيمى هلال .

إلى أسلوب ونظم علمى لا أدبى ، وبرزت وسائل العلم الدقيق المحكم فى تركيز الأسلوب الذى لا يمت إلى الأدب والشعر إلا بأدنى صلة ٠

فاللغة والأسلوب هما جوهر الصورة ، وإن استعملا فى شتى ألوان الفكر والنشاط الإنسانى الآخر ، والصورة تتخذ كلا من اللفظ والأسلوب وسيلة للتخيل والتجسيم والتشخيص والتلوين والإيحاء والحركة والأضواء والظلال والإيقاع الرتيب وهذا ما نطلق عليه البناء الفنى للصورة الشعرية أو الأدبية ٠

واللفظ فى الأسلوب حينما يأخذ مكانه منه ، ومما قبله وبعده يحمل شحنات قوية بإيحاءات وأضواء ، يتراقصن جميعًا بالنغم الذى يحدثه وقع الألفاظ المشدودة بعضها إلى بعض ؛ لتؤلف فى النهاية لحنًا موحدًا فى لوحة فنية رائعة من الفن الأدبى الرفيع ؛ وتلك اللوحة هى الصورة الأدبية أو الشعرية ، التى اتخذت مكانها من الأسلوب الأدبى، وقد جاء على غير مثال ٠

منابع الصورة هى تلك المصادر التى تمتد فى جوانبها ، وهذه هى الروافد التى تنتهى إليها لتتجمع فى تشكيل متماسك ، ونظم مترابط ، وتشع منها خيوط تتماوج فيها الألوان والظلال ، فى تتابع وتدفق ، الحركة تلو الحركة فى انسجام منغم، وإيقاع رتيب ، ومنابع الصورة كأمطار السماء المتدفقة من كل صوب حين تتجمع على سطح الأرض ، فتتحول إلى أشرطة نورانية ، تشق الأرض من كل حدب ، وتنعكس على صفحاتها ألوان الشمس ، ممتزجة بظلال الأشجار ، فتميس على أنغام البلابل ، وتشيع جوًّا من الجلال والرهبة لا خوفا ولكن حبا وعشقا .

والصورة أيضا كالشمس تستمد منابع الضوء فيها والحرارة من براكين نارية وتفاعلات كيماوية تنعقد فى القرص الكوكبى ، ويشع منها خيوط تنسحب عليها قطع الغمام وقطرات المياه فتتحول إلى أطياف ، تتجاوب فيها الألوان والأضواء والظلال مع أصداء الرياح ، واصطكاك السحاب بعضه مع بعض لتحقق القوة والحياة والجمال والجلال .

تلك هى صلة الصورة بمنابعها وروافدها ، وظن كثير من النقاد أن هذه هى عناصر الصورة الأدبية ، ولو كان الأمر كذلك فماذا يقولون فى الحركة واللون والحجم والشكل؟ مما سأذكره عن عناصرها بعد ذلك .

إن الأمر يحتاج إلى دقة وتحديد ، ولعل غموض الصورة هو الذى دفعهم إلى هذا الخلط ، ومن تحدث منهم عن عناصر الصورة أهمل ذكر مصادرها وروافدها، لتتميز عنده عن العناصر ، لأن الناقد لم ينص عليها صراحة [1] .

ولست مدعيًا أننى سأبتكر المنابع فى ذاتها ، لأن هذا ليس بمعقول أبدًا فى أى نشاط إنسانى أو أدبى أو علمى ، ولكب غاية ما انتهيت إليه أن أحدد المعالم وأضع الشيء فى مكانه، وأذكر قيمته وأهميته فى تكوين الصورة الأدبية فأما المنابع [2] فهى :

(١) كالعقاد فى : يسألونك : ٤٥ وما بعدها - وفى مراجعات : ١٦٠ وما بعدها - وفى ابن الرومى حياته من شعره : ٢٠٠ وما بعدها .

(٢) المنابع والمصادر والروافد والوسائل بمعنى واحد ، وهى تختلف عن العناصر حسب ما اتجهنا إليه فى بحوثنا عن الصورة الأدبية فى الشعر .

أولا : اللفظ الفصيح الذى يتناسب مع الغرض والعاطفة ، ويطمئن إلى مكانه من التركيب أو النظم سواء أكان هذا اللفظ حقيقة أو مجازًا ، وللحقيقة منزلتها من الصورة حينًا كما للمجاز أحيانًا ·

ثانيًا : الخيال بألوانه الخلابة الكثيرة كالاستعـارة والتشبيه والكنـاية والتمثيل والمجاز المرسل وحسن التعليل والتجسيم والتشخيص وغيـــرك ذلك ؛ فبابه واسع ودقيق ·

ثالثًا : الموسيقى بأنواعها المختلفة : من اللفظ الرشيق ، الذى خفت حروفه على الأسماع ، وحلت فى اللسان ، وانسجم بعضها مع بعض ، ومن العبارة التى تلاقت ولم تتنافر ، وتآخت ولم تتجاف ، فعزفت الكلمات والحروف أروع معزوفة موسيقية ، ومن التراكيب فى التئام والتحام ، وتكونت أنغام فوق أنغام من الجناس والطباق والمقابلة والمزاوجة والتقسيم مع الجمع ، والتشبيه المتعدد والمركب ثم الوزن والقافية ·

رابعًا : النظم والتأليف سواء أقام على الحقيقة ، أو قام على الخيال · فالنظم المجرد من الخيال ، يعد مصدرًا من مصادر الصورة أيضا ، كالقائم عليه تماما بالتفصيل ·

خامسًا : الصورة الجزئية التى تسهم مع أخواتها فى تكوين الصورة الكلية من القصيدة · فتنسجم فى وحدة وترابط مع التجربة الشعورية ، التى أودعها الشاعر من مخزونه فى إطار الصورة الواسع العميق ·

سادسًا : العاطفة وهى التى تنتقى ألوان الصورة فتركز الأصباغ ، أو تمزج الألوان ، أو تبعث الأضواء وسط الظلام ، لأن عصاها سحرية لا تبقى ولا تذر وبها تنطق الصورة بالحزن ، وتهتز للفرح ، وتصطخب للحماس والنضال وهكذا ·

سابعًا : الشعور وهو الفارق الجوهرى بين الفنون المختلفة ، فالصورة الشعرية الخالدة على وصل منه لا ينقطع ، والرسم التصويرى على هجر لا يتصل ، لذلك فهو يحيى الصورة الأدبية ، ويجمد المرسومة الفنية ، ولو سرى الشعور فى تمثال لكتب له الحياة ·

عناصر الصورة الأدبية فى الشعر

من وسائل الصورة وروافدها تتولد العناصر ، وعن مصادرها تكون عناصرها والمنابع فيها تثريها بالألوان ، وتموج بالحركات ، وتدب فيها الحياة ؛ فتكشف عن مكاتم الوجود وأسراره ، وبالعناصر فى الصورة تنطق الطبيعة ، وتهمس مظاهرها موشوشة من غير حماسة ولا خطابة ، وفى وشوشتها السحر كل السحر ، وهذه هى العناصر :

(أ) **الحجم** : وهو ما يتصل بانكماش الصورة أو تمددها ، وقلتها أو وفرتها وصغرها أو كبرها ، وغير ذلك مما يحتاجه المعنى والمضمون من إطناب أو إيجاز أو مساواة .

(ب) **الشكل** : هو ذلك الإطار الخارجى الذى يضم جزئيات الصورة ، بحيث تكون لها مساحة معينة وأبعاد محددة لينطبق الشكل فى الصورة على الشكل لمضمونها فى الواقع والحس ، وتأتى الدائرة على الدائرة ويضاهى المشبه به المشبه فى الأبعاد والمساحة ؛ فيلتقيان معًا فى إطارين متساويين ومتجانسين .

(جـ) **الموقع** : ويكون فى الصورة المعنى المجرد ، أو الواقع المحسوس ، أو الحالة النفسية أو النموذج البشرى ، كل له موقع من الصورة ، تتشكل هى حسب هذه المواقع والمواقف المختلفة .

(د) **اللون** : الألوان لا حصر لها ، والأصباغ لا حد فيها ، فمنها المحسوس كالأبيض والأسود ، والأحمر والأخضر وغيرها ، وفيها المركز والخفيف وما بين هذا وذاك ، مما لا حد له فى الأفق ، ولا عدد له فى الطبيعة ، وبالألوان فى الصورة تكون الحياة والواقع ؛ ومنها المعنوى كالقتامة والضباب للهزيمة ، والزهو للشجاعة والإعجاب للفرح وهكذا ؛ فللمعانى ألوان كالمحسات .

(هـ) **الحركة** : سواء انبعثت من أنغام الصورة أو دلالات الألفاظ والتراكيب .

(و) **الطعم** : وإن كان محدودًا فى باب التصوير ، فإن كانت لقطة الشاعر من المطعومات أو مما يتصل بها كان لزامًا على الشاعر أن يرعى هذا العنصر ؛ ليكون أوفر للصورة ، وأكبر عونًا على تذوق طعمها ، وقد يكون محسوسا أو معنويا .

(ز) **الرائحة** : وهى كالطعم من حيث القلة ، لكنها تعبق جو الصورة بأطيب رائحة ، وأذكى نفحة ، بهذا وذاك يتحقق الكمال فيها ، وتبيح بأسرار الحياة سرًّا بعد الآخر ، كالكائن الحى فى تعاطف وإخاء ، وقد تكون محسوسة ومعنوية .

وبهذا فرقت بين منابع الصورة الأدبية وعناصرها ، وأنهما معًا لا غنى للصورة عنها ، فالعناصر إن هى إلاَّ إيحاءات متعددة ومتكاملة لمنابع الصورة العميقة ، وقد تجتمع فى الكلام معظم هذه المنابع فى الغالب ، ولا تلتقى العناصر معها ، وحينئذ تحكم على هذا اللون من التعبير بالإسلوب العلمى . لأنه لا يخاطب الإحساس ، ولا يهز المشاعر ولا يوقظ العاطفة ، ولا يحرك الوجدان الكامن فى النفس .

والأمثلة من الصور الشعرية فى مجال التطبيق على كل ما ذكر من الروافد والعناصر أو انعدامهما ستأتى بعد ذلك فى مواطنها .

خصائص الصورة الأدبية فى الشعر

الصورة الأدبية الجيدة التى تستوفى شروط الكمال ، وتتحقق فى كل جزئية من جزئياتها خصائص تعين على نضجها وتمامها ؛ فلا تكون دانية ولا مضطربة ، وغيرها من الخصائص والشروط ، التى تعمل على إبرازها ساحرة أخاذة ، وتأخذ بمجامع القلوب .

أولا : التطابق بين الصورة والتجربة :

لابد أن تكون الصورة مطابقة تمامًا للتجربة التى مر بها الشاعر لإظهار فكرة أو حدث أو مشهد أو حالة نفسية أو غير ذلك ؛ فكل صورة كلية أو عمل أدبى ، يحدث نتيجة تجربة خامرت نفس صاحبها ، وتفاعلت فى جوانبها المختلفة ، يمتزج الطارىء إليها بالمخزون فيها ، حتى إذا ما اكتملت فى نفسه تتلاقى الأشباه ، وتتآلف النظائر لعلاقة بين أحزائها ، أو لأدنى ملابسة تلتقى فيها ؛ فتتجلى مستقلة خارج النفس بأجَلِّ لباس وأجمل ثوب فى الصورة الأدبية ، وينبغى أن تكون مشتملة على كل أجزاء التجربة ؛ فلا تند عنها جزئية ولا تغيب حلقة ، ولا يسقط منها وتر ، بل تكون تامة الأجزاء متكاملة الجزئيات .

ومن الصعب على الناقد أن يوضح التطابق بين الصورة وتجربة الشاعر ، الذى غاب عنا فى الزمن لعدة قرون مضت ، ولو كان الشاعر معاصراً ، فمن المتعذر أن نطلب منه تفصيلات عن تجربته ، بل ربما تغيب عن الشاعر ذاته بعد أن ينتهى من العمل الأدبى ، ومن الصعب أن نطالب هذا أو ذاك ، ولكن على الناقد - ساعة النقد- أن يضع نفسه مكان الأديب ساعة الصورة ، ويتمثلها تمامًا ثم يبحث عن أجزائها فى نفسه ؛ لكى يتمكن من المطابقة على وجه التقريب ، لأن ذلك أمر يشق على الناقد ويصعب ، ومن منا بلغ الكمال والتمام فى أى شىء ، لأن هذا كله أمر نسبى بين النقاد .

لذلك تفاوت فى المطابقة النقاد كل حسب كفاءته ، وكان الذوق الأدبى للناقد الخبير والبصير المجرب ،هو عماده فى الكشف دائما عن التطابق بين الصورة والتجربة .

ثانيا : الوحدة والانسجام التام :

ويترتب على ما سبق أن تكون الصورة مكتملة تامة مستوفية الأجزاء فى كل المصادر السابقة ، التى تعتمد عليها من كلمة أو عبارة أو نظم أو غير ذلك مما ذكرناه فى مكانه ، وينبغى أن تؤدى كل كلمة - بل كل حرف - وظيفتها فى الصورة الجزئية، وكذلك تؤدى الصورة الجزئية بعد استيفائها وتمامها دورها الحى ، وتأخذ مكانها المرهون بها فى الصورة الكلية ، أو القصيدة كلها كوحدة تامة وبنية حية مستوية ، والتلاؤم التام بين جزئيات الصورة الكلية وبين فكرتها العامة ، والشعور الذى يسرى فى خلاياها ؛ فلا تقبل معنى شاردًا ، ولا خاطرة نادرة ، ولا تضعف فى جانب وتقوى فى جانب ، أو تفتر فى مكان ، وتشتد فى آخر ، ولا تنخفض فى جزئية ، وترتفع فى غيرها ، بل انسجام تام بين الأفكار ، وتلاؤم متصل بين المشاعر، ثم تجانس محكم بين هذا كله وبين مصادر الصورة جميعها وعناصرها ، وقد وصفها النقاد أوصافًا متعددة وأعطوها اصطلاحات مختلفة ، موزعة بين وحدة فنية أو وحدة عضوية ، والأخيرة هى التى عليها جل النقاد فى العصر الحديث ، وإننى أرى أنهما معًا متكاملان لا تستغنى القصيدة عنهما ، متطابقان تمامًا إذا كان الشعر موضوعيًا كالشعر المسرحى مثلا ، فيكون هناك تجاوب وانسجام فى التطبيق على هذا اللون من الشعر الموضوعى ،وحينئذ لا نجد فرقًا بين الوحدة الفنية وبين الانسجام والتلاؤم فى الوحدة العضوية وكلاهما سواء ، وهما بالضـــرورة لا تنفصلان عن الوحدة الموضوعية .

ولكن إذا كان الشعر غنائيًا فالوحدة الفنية هى أقرب إليه من الوحدة العضوية لصعوبة بناء التجربة الشعرية عند الشاعر بناء عضوياً كبناء الأعضاء فى الجسد ، كما هو المفهوم والمعروف للوحدة العضوية عند النقاد المحدثين ، ولفداحة الجهد الذى يبذله الناقد للتعرف على الوحدة العضوية فى الشعر الغنائى .

وإننى لا أضع العقبات فى تطبيق هذا المصطلح النقدى الحديث (الوحدة العضوية) ، ولكنى أرى أنه من الصعب تطبيقه الآن على القصيدة الغنائية فقط لا الموضوعية ، بل نحتاج إلى مراحل مقبلة حتى نحسن التطبيق ، بل نشد أيادينا جميعًا مع النقد الحديث لكى ينشدها فى الشعر الغنائى لتبرز معالمها ، حتى تتضح حقيقتها

وتنجلى عناصرها فى مجال التطبيق العملى لا النظرى ، لأن مجال النقد فى تطبيقها حتى اليوم ما زال قاصرًا ودون المطلوب والغاية ، ولا عجب فى ذلك ، فالوصول إلى الكمال ليس سهلا ، بل يحتاج إلى وقت طويل ، مشحون بالرعاية والتوجيه والإصرار والمتابعة وإلا تجرد النقد عن المعرفة والبحث ، وهوى إلى التبلد ، وناصر العجز ، فقد كان البيت قديما مستقلا فى معناه الظاهر عما قبله وعما بعده ، وقد تغيرت القصيدة بعد ذلك فصارت تعبر عن موضوع واحد ، وهو ما يسمى الآن بالوحدة الموضوعية ، وهى المعبر فى المستقبل للوحدة العضوية ، هذه لمحة سريعة عنها ، لكونها جديرة بالعناية والدراسة ، ولأنها تتصل بمضمون الشعر ، وليس المضمون أساسيا وابتداء في مجال الصورة ، وإنما يأتى تبعا ووحيا ونتيجة لتناول الصورة ·

ثالثًا : الشعور :

تعتمد الصورة الأدبية غالبًا على صور محسوسة من الواقع ، فهى تمثيل حى للتجربة الشعرية فى شكل العمل الفنى ، الذى يمتلىء بالأفكار والخواطر والمشاعر والأحاسيس والعواطف الحارة ، وعلى ذلك ينبغى أن يسرى فى كل جزئية من الصورة شعور الشاعر فى تدفق وقوة وحيوية · فكل كلمة لابد أن تنبض بمشاعره وأحاسيسه ؛ لأن التصوير كما يقول العقاد من عمل النفس المركبة من خيال وتصور وشعور ؛ فتتحول المشاهد المحسوسة إلى حركات نفسية ، وتعد الكلمات المنظورة والمسموعة خزانة مكتظة بمشاعر الأديب [1] .

وليست العبرة بحشد الأشكال والنظائر من غير أن يربطها الشاعر بسياج متين من مشاعره الحية ·

رابعًا : الإيحاء :

قد يقوم الترابط التام بين أجزاء الصورة الأدبية بكشف مضمونه والتصريح به وعرض أفكاره مباشرة ، وهذه الصورة أقل تأثيرًا على النفس وأضعف إثارة لها ، لأن

---

(١) انظر كتابنا : الصورة الأدبية تأريخ ونقد · ص ١٩٩ وما بعدها وهو جزء منشور من رسالتى الدكتوراه « الصورة الأدبية فى شعر ابن الرومى » التى نوقشت وأجيزت عام ١٩٧٣

العقل لم يجاهد الفكرة فيها ، وفى الجهاد نشاط وحياة ، وأن الفكر لم يتأن ولم يترو، وفى التأنى والتروى الاستقصاء والتتبع ، وفى هذا كله اللذة والمتعة والإثارة والحياة بقدر ما يشغل تفكيره وإحساسه من وقت وجهد ·

هذا هو ما ينبغى أن يكون فى الصورة الأدبية ، التى لا تنص على المضمون صراحة ، ولا تكشف عنه مباشرة ، بل يوحى بها من غير تصريح ، ويشع عنها من غير مباشرة ، وقد أجمع النقاد وعلماء البلاغة قديمًا وحديثًا على أن الإيحاء أقوى أثرًا فى النفس من التصريح ، وأن المعنى الذى ينتهى إلى المتلقى بعد مجاهدة النفس وكد الخاطر ، وإعمال الفكر والشعور وتقلبهما على وجوههما المختلفة ، يكون أمكن فى النفس وأعظم أثرًا فيها ، وأقوى ارتباطًا بها ، فلا يغيب عنها بعد ذلك ، لأن الشىء الذى يرد إلى النفس بسرعة ، يعزب عنها على عجل ، والشىء الذى تطمئن إليه بعد لأى ومشقة ، لا يذهب إلا بعد هذا القدر أو أكثر ·

الغاية من الصورة الأدبية فى الشعر

الصورة الأدبية أصدق تعبير عما يجول فى النفس من خواطر وأحاسيس، وأدق وسيلة تنقل ما فيها إلى الغير بأمانة وقوة ، وأجود موصل إلى الآخرين فى سرعة وإيجاز ووفرة ، والصورة أجمل وأنضر طريقة فى شد العقل والخيال إليها ، وربط الإحساس بها ، وتجاوب المشاعر لها ، وإحياء العاطفة وسحر النفس ، ويؤثر الأديب والشاعر والناقد الصورة الأدبية فى الأدب والنقد لأهداف كثيرة أهمها :

(أ) الصورة هى الوسيلة المرغوبة عند الشاعر ، والمفضلة عند الأديب لكن غيرهما يكتفى بدونها فى توصيل فكره التجريدى ، ومعانيه الذهنية ، ونقله إلى الآخرين خبراً وإعلاماً ، يكتفى فى ذلك بلفظ جامد لا حياة فيه ، وتعبير مركز دقيق لا إيحاء فيه ، ويكون اللفظ والتعبير على قدر المعنى والفكرة مجردين من كل منابع الصورة وعناصرها الحية .

ولكن الأديب والشاعر يفضلان فى النقل إلى الآخرين الصورة الأدبية الفنية بطرق عديدة من التعبير عن المعنى بالمحسات ، وإيثار الوحى والتخييل والتجسيم والتشخيص ، ليصل إلى مضمون الصورة لا بالعقل وحده كما فى النمط التجريدى الأول بل عن طرق كثيرة ووسائل شتى :

أولا : عن طريق الوجدان المنفعل بالموقف ، وفى الانفعال حرارة ونشاط تستوعب النفس فيه كل ما يتلقفه العقل والخيال ، أو يقع تحت الحس .

ثانيًا : عن طريق التخييل ، وبه تجتمع الأضداد ، وتتآخى المتقابلات، وتتآلف المتنافرات ، ويمتزج عالم الفكر بعالم الواقع ، ونقف على أسرار الجماد ، ولغات الطبيعية ، وتراسل المظاهر فى الحياة .

ثالثًا : وعن طريق الحواس الخمس الظاهرة ؛ فالعين ترى ، والأذن تسمع وتطرب النغم ، والآناف تشم ، واللسان تطيب له اللذة ، ويحلو له المذاق ، واللمس يهتز لموجات الصورة المختلفة من الصوت والدلالة ، والبرق والوحى .

رابعًا : عن طريق العقل الواعى ، والفكر المحدود ، والذهن المجرد ، وهذا قدر مشترك بين الصورة وغيرها من ألوان الفكر والعلم فى مختلف النشاط الإنسانى .

(ب) الصورة هى أقدر الوسائل على نقل الأفكار العميقة ، والمشاعر الكثيفة فى أوفر وقت ، وأوجز عبارة ، وأضيق حيز ، فكلما أمعن الناظر فيها ، استقطب أفكارًا جديدة ، ومشاعر متجددة .

ومن هنا تتحول إلى رمز ، وهو أبلغ تأثيرًا فى النفس من الحقيقة الدانية ، وأكثر امتلاء من اتساع الواقع المكشوف ، وتضحى النفس أسيرة إليه ، مجذوبة بقوة خفية فهى تنسى المعارف التى اكتسبتها من المكشوف الظاهر بعد قليل من الزمن ، ولا تنسى مع الخفى الرامز ، الذى استقر فيها بعد لأى ومجاهدة ، ويظل فى النفس آمادًا وآبادًا، وهو سر الجمال فى الصورة ، وروعة الجلال فى التصوير ، وإن كانت تختلف فيه النسب حسب قدرات الآخرين ، ودرجات الصبر والتأمل فيهم .

(جـ) والغاية من الصورة أن تعرض الحقائق المعروفة ، والواقع المألوف ، فى صورة حية ، ونمط روحى ؛ لأنها نتجت من معامل التجربة الإنسانية فى الشاعر فكانت مولوده الحى ، الذى فيه بقاء شخصه ، وفى ذاته استمرار حياته ، فقد مرت من خلال وسط نابض بالحياة ، يموج بالشعور والخواطر والأحاسيس والعواطف فسرى فى الصورة سحرها ، وانتشرت الروح فى أجزائها ، ومن هنا نرى أن صدق الصورة عند شاعر ما ، يكون بمقدار قدرتها على تمثيل نفسه ، لأن مواد الصورة حينئذ ليست من الواقع ، بل أصبحت من نفس الشاعر ودمه وعقله وروحه ، وإلا كان مقلدًا وتابعًا .

(د) وبناء على ما سبق فالصورة تعمق المحسوسات ، وتبعث الحياة فى الجمادات ، وتبث الروح فى كل ما يتناوله الشاعر فيها ، من مظاهر الحياة والواقع وجوامد ما يقع تحت الحس فى الطبيعة ؛ فتتعانق هذه الظواهر كلها ، بعضها مع بعض ، وتتآلف فى تعاطف وتجاوب ؛ فهى وسيلة التعرف على أسرار الحياة والعلاقة التى تربط الإنسان بغيره من المخلوقات ، فتراها فى الصورة حية نابضة استودعها الله روحًا مثل روح الإنسان ، وإن كانت تختلف عنها فى النوع والمظهر ولكنها تلتقى معها فى اللب والجوهر .

لذلك فالصورة تدفع إلى الإثارة والشعور باللذة ؛ فتحقق السعادة التى ينشدها الإنسان ، وكم من شاعر أحس بفقدان السعادة بين البشر ، ولم يجدها إلا فى أحضان الطبيعة والواقع ؟ التى همست بها إليه فى صوره الرائعة ، ولا يخلو منها

أدبنا الحديث الذى قطع شوطًا كبيرا فيها ، كما لا يحرم أدبنا القديم منها ، وبخاصة عند النوابغ من الشعراء .

وفى الفصل الثانى سأتناول « الصياغة فى الصورة الشعرية » بأجزائها المختلفة فهى المنابع العميقة للصورة ، والروافد القوية لتكوينها ، وأول الحـــــديث عنها : « الكلمة » .

* * *

الفصل الثاني

الصياغة فى الصورة الشعرية

الفصل الثانى

الصياغة في الصورة الشعرية

الكلمة فى الصورة :

العمل الأدبى هو ذلك البناء القوى المترابط المشدود الأجزاء ؛ من معان وألفاظ، يوحى كل منهما بموضوعه ، ويثير المشاعر ، ويوقظ الأحاسيس ، ويحرك الأذهان ويثرى الخواطر .

والتجربة الشعورية المجسمة فى الصورة الأدبية البارزة أمام الحواس ؛ كانت قبل الظهور كامنة فى النفس ؛ لا علم بها لغير صاحبها ، بل لا تتضح معالمها عند صاحبها ، ما دامت فى نفسه ، إلا حين تقع فى ألفاظ ، وتصطبغ بعبارات ، وتنتقل من معمل النفس الداخلى ، إلى حيز الوجود ؛ وتتجلى معرضا للآخرين ولولاصورتها الشكلية لما كانت محلا للنظر والشعور والفكر ؛ ولا يعنيها فى كثير أو قليل ، أن تأخذ التجربة المفعمة بالخواطر والمشاعر صورتها التعبيرية فى داخل النفس؛ لأنها ما زالت فى عالمها المجهول عنا ، لا تتميز ملامحها التامة الدقيقة عند الشاعر نفسه ، وتختفى تماما عند الآخرين ، إلا إذا اعتبرنا تقلص جنينه أمام حادث مروع وتقطب وجهه ، واضطراب أعضائه ، وزيغ بصره المغرورق بالدموع [1] ، إلا إذا اعتبرناها الخيوط الأولى للتجربة ، قبل أن يتم انصهارها فى بوتقة الخواطر والمشاعر لتتجمع فى شكل جديد ، مطبوعة بذات الشاعر .

وهذا الشكل فى بناء الصورة الأدبية هو النظم ؛ الذى يقوم على ألفاظ تزخر بحقيقة التجربة ، أو تموج بغزارة الخيال فيها ، ولن تكون دراستنا هنا من قبيل التقرير والمعاودة ، لما وصل إليه النقد حول الاتجاه الأمثل فى الصياغة والصورة

---

(١) راجع ص ٣٦ وما بعدها فى « عالم الفكر » المجلد الثانى - العدد الأول والأسس الفنية للنقد الأدبى وكلاهما للدكتور عبد الحميد يونس .

الأدبية قديما وحديثا ؛ وإن وقع ذلك عرضا فى أثناء دراستنا لخصائص الصورة عند ابن الرومى لا عند غيره ، وحينئذ أوضح الخصائص عنده سواء اتفقت مع الأمثل نسبيا فى النقد ، أو فاقت ذلك ، أو نزلت عنه ، حتى لا نغمط الرجل حقه ، ولا نهضم حق الأدب العربى ونقده ·

ومن باب المجازفة والتضحية فى هذه الدراسة النقدية ، أن أتحدث عن اللفظ مفردا وحروفه ، والعبارة التى اشتملت على ألفاظ متعددة ، ثم النظم لأكثر من عبارة، الذى تتكون منه الصورة الأدبية ، وهى محل الإثارة والجمال ، ولن نبلغهما معا الا بالنظر إلى الصورة جمله وخاصة فى الشعر ، فهى تحمل شحنة شعورية ونفسية وفكرية ، تتبعثر أو تختفى شيئا ما بين دراسة جزئياتها على انفراد ·

وعندى أن ليس فى هذا الاتجاه فرق - على نقيض بعض النقاد [(١)] - بين دراسة أجزاء الصورة للتعرف على جمال كل جزء ، وبين التأثر بجمال جملة الصورة كلية موحدة ؛ لأن هذه من تلك ، فالطاقة البشرية مهما اكتملت حتى عند صاحب العمل الفنى ،لا تستطيع أن تستوفى كل شرائط الكمال والجمال ، وخاصة إذا كان الأمر يتصل بغموض الشعور واللاشعور ، بل لابد أن يند عن الشاعر والناقد على السواء شوارد وألغاز ، لا تنهض بتفسيرها ؛ فتتركها للشعور نفسه بعد أعمال طاقته الممكنة فى كل أجزاء الصورة ؛ ليدرك الكمال فيها ؛ لأن الغامض لا يوضح إلا جنسه وقديما قالوا : « بعض السم ترياق لبعض » ·

ولذا ساغ لى أن أتناول أجزاء الصورة واحدة بعد الأخرى ، على الرغم من إنكار بعض النقاد على أنفسهم هذا النوع من التفتيت ، وإن لم يلتزموا بهذا الإنكار فى أعمالهم النقدية إلا القليل منهم ، الذى ارتمى فى أحضان الجمال من غير بحث عن مصادره الجزئية [(١)] ، ويطلق عليهم فى النقد « التأثريون » وهم يغالطون أنفسهم كل المغالطة ، ويظهر ذلك حينما نقول لهم : من أين جاءتكم حاسة التذوق والجمـــال ؟ وما مقياسه الدقيق الذى بهركم ؟ ألم يكن من تربية الذوق فى أزمنة ممتدة من الدراسات النقدية القديمـــة والحديثة والمعاصرة ، ثم معـــايشة ذلك داخل

---

(١) كالمرحوم الدكتور غنيمى هلال فى النقد الادبى الحديث وغيره كثير من النقاد المحدثين ·

(١) د· مصطفى ناصف فى « الصورة الأدبية » ·

النفس !! حتى يخدع الرجل غيره ، فيدعى أنه ما أخذ ولا تأثر فى تربية الذوق وهو غاية التنكير للنقد ، والتمرد لأثره فى تربية الأذواق ، ويكون حكما قاسيا على الأدب ونقده ، الذى صنع الأجيال ، جيلا بعد جيل ، فيقدم لهم الصورة الأدبية التى تبهرهم ، وتعمق لهم الحقائق أكثر وأكثر ، وقد وصف هؤلاء المتنكرين ناقد بقوله : إنها دعوة بالتبلد والعجز والقضاء على روح المعرفة والبحث [١] .

والكلمة فى صورة الشاعر ساحرة ، والسحر المذاب فيها ، لا يرجع إلى جزالة لفظ وضخامته وفخامته فقط ؛ ليعطى هالة من البهرج والأثقال والأحمال ، مما ينهك الجسم ويضعف العقل ، كتاج الملك وردائه الثقيلين ليئن السلطان منهما ؛ فيقع فريسة الثقل ، وصريع الإعياء والنصب .

والسحر الساحر فى اللفظ عند ابن الرومى يرجع لأمر فى شاعريته وهو الدقة فى اختيار اللفظ ، ليمثل شحنه فكرية وشعورية وعاطفية ، ويصور - على ذلك - المغزى والهدف أروع تصوير ، من غير زيادة ولا نقصان .

والشعر هو الذى يحمل لفظه شحنة جديدة تختلف من شاعر عبقرى إلى آخر وعلى ذلك يبطل التقسيم الحرفى المعروف فى التصوير الأدبى والشعرى .

ولتأكيد ما سبق من أنه ليس مرادى هنا اللفظ الوسط فى الاستعمال أقول : إننى الآن سآخذ لفظا وسطا من اللغة لا الشعر ، وهذا اللفظ لم يرتفع بفخامته إلى غرابة الأعراب أو وحشية البادية ، ولم يهبط إلى ابنذال العامة ، لأجرى تجارب عملية كهذه الألفاظ القريبة لمعنى واحد وهى (تدمير - إزالة - سجق) ؛ لكنى سأضع كل واحدة منها فى صورة أو نظم لتؤدى نفس المعنى ؛ فنقول على الترتيب : « تدمير الموقع » أو « إزالة الموقع » أو « سحق الموقع » مثلا ، أفلا تكون هذه الألفاظ الوسط قد حققت المعنى وأداه خير أداء ، وابن الرومى فى صورته لم يختر مثل هذا اللفظ مثلا ، ولكنه اختار اللفظ المناسب للموقف فى الصورة والذى يعطى أضواء وظلالا أعمق وأبعد مدى كصنيع القائد وقت المعركة ،حين يهمل الألفاظ الثلاثة وهى (تدمير وإزالة وسحق) ويأتى بلفظ قد نبع من شعره حينئذ وهو كلمة « انفجار » وليس هذا اللفظ جديدا على اللغة فى ذاته ، ولكنه فى الصورة أو العبارة

---

(١) الدكتور محمد نايل أحمد فى « اتجاهات وآراء فى النقد الحديث » ص ١٨ .

التى نطق بها القائد المتحمس وهو بين السلاح والقتال والنار والعدو ، قد أخذ شكلا جديدًا ولونا حديثًا وثوبا طريفا ، فوق شحنته اللغوية المعروفة والمتداولة كأن يقول القائد : انفجار الموقع وهذا اللفظ فى العبارة السابقة يوحى - فوق معنى التدمير والإزالة والسحق - بإيحاءات كثيرة ، وشحنات عديدة ، لم تكن موجودة قبل ذلك ، أو على الأقل خفية عن النفس ، منها صوت القذيفة ساعة خروجها من المدفع ، وصوتها ساعة هبوطها إلى الموقع ، ثم ذلك البركان الثائر الذى انعقد من الضباب والغبار ، ثم الزلازل التى تشققت الأرض عنها ، ثم النيران والأضواء التى شاعت فى الجو ، ثم القتلى والجرحى وغير ذلك ، مما نتج عن إصابة الهدف للموقف ، وما يعقبه من أثر فى نفس العدو ، وفرحة فى نفس القائد وجنوده ٠

وهكذا كان ابن الرومى يضفى على الكلمة دلالات فوق دلالاتها اللغوية المألوفة وقد يشذ ابن الرومى عن هذا الاتجاه نادرا ، ويكون لمقصد أو ضرورة تخرج عن طبيعته الفنية فى تصويره الدقيق ، إما أن يذكره فى معارضته للنابغة ومسلم بن الوليد ودعبل الخزاعى وذكرت أمثلة منها [(١)] ، وإما فى تمثيله لاتجاه عصره من حشد الألفاظ الأجنبية فى الشعر العربى كما ورد فى قصيدته لأبى سهل النوبختى ، ينعى فيها حظ الأغبياء فى عصره منها :

فى أمور وفى خمور وسمو　　ر وفى فاقم وفى سنـجاب [(٢)]

وتهاويـــل غير ذلك الرقـم　　ومن سنـــدس ومن زرياب

والسنجاب والزرياب ألفاظ أعجمية وغيرها كثير ؛ وقد يكون للشاعر مبرر حين يخاطب رجلا أعجميا ، فيمدحه بلغة أجداده ، التى يعتز بها إرضاه لنفسه ، فى برقية سريعـة من خلال التصـوير كالألفاظ الأعجمية فى قـوله : « شبل » ، للأسـد ، « البرشوجة » طائر ، و« البذخت »سيىء الطالع و« البنفشـا » ،البنفـج ، و« الكوشى» الأذن ، و« السكيج » ،طعام ،و« سمـانجون » لون السمـن ، و «الدوشاب » فى قوله : « علنى أحمد من الدوشاب » النبيذ الأسود ، وغير ذلك كثير مما يجارى فيه عصره ٠

---

(١) فى كتابى عبقرية ابن الرومى: للمؤلف ص ٢٩٧:٣٠٤ دار الأمانة القاهرة ١٩٧٥ ٠

(٢) السنجاب: حيوان تركى أكبر من الفأر ، الزرياب : ماء الذهب ٠ الديوان المخطوط ورقة ٩١ جـ ١ ٠

وإما فى إظهاره لتمكنه من غريب اللغة وإثباته للدلالة على سعة الإحاطة بوحشي اللغة وغريبها ، كما جاء فى تصويره للأسد فى قوله [1]:

ليأمن سقاطى فى الخطوب ونبوتى　　جنان الذى يخشى على ويحذر

فما أسدجهم المحيـــا شتمية　　خبعثة ورد السبـــاك غضنفر

يدير - إذا جن الظـــلام - مجاجة　　شهاب لظى يعشى له المتنـــور

وقوله فى وصف المغنية « شاجى » :

ذات جيد يزهى على كل عقـــد　　وجبين يزهـــى على كل تاج

يتلقاك فى الغلائل منهـــا　　وجه شمس وجســم دمية عاج

أسبلت من ذراه جعدا أثيثـــا　　جائزا حد متنهـــا الرجراج

رملة عبلة من البـــدن غصن　　مخطف مرهف من الإدماج [2]

لذلك نراه يلحق القصيدة - إذا أحس بالغريب فيها - بما يفسره ويوضح معانيه تيسيرا للقارىء ، وتوفيراً لبذل الجهد فى الكشف عنها ، ثم يعتذر عن ذلك ، إذا شعر بأنه قد أهان القارىء بهذا الصنيع ، ورماه بالجهل ، فيقول معتذرا فى النهاية :

لغيرك لا لك التفســير أنى　　يفسر لابن بجـدتها الغريب [3]

وقوله فى قصيدة أخرى :

لم أفسر غريبهـــا لك لكن　　لامرىء يجهل الغريب سواكا [4]

وأما فى غير ذلك ، فيغلب على الكلمة فى الصورة سمات تلازمها وخصائص لا تفارقها من ناحية الدلالة المعنوية فقط ، أما من ناحية موسيقى اللفظ وما يضيفه الإيقاع من معنى إلى الدلالة ، فذلك له فصل آخر ، والخصائص هى :

---

(١) الديوان المصور جـ ٢ ص ٢٧١

(٢) الديوان المخطوط ورقة ١٣٧ جـ ١ .　(٣) المخطوط ورقة ٧٤ جـ ١

(٤) الذبوان المخطوط ١٤٧ جـ ١

أولا : ثراء الكلمة فى المدلول الشعوزى ، تنبع فى الصورة من شعوره المفعم بالخواطر والأحاسيس ، لأن الذهن حينما يسجل حقائق التاريخ ، أو يقرر قضية فى المنطق ؛ يجرد اللفظ من كل الملابسات الحسية والتخييلية ، التى أفادها اللفظ من كثرة الاستعمال ، وما أفاضت عليه المشاهد والأحداث فى الحياة من إيحاءات وإشارات ؛ فكلمة تضرم و « تطفىء فى صورة ابن الرومى للأخرق حين يقول فيه :

وأخرق تضرمه نفحـــــــة سفاها وتطـــــبـــفئه تفلة

فأخلاقه تارة وعـــــــــرة وأخلاقه تارة ســــــهلة [1]

فالكلمة الأولى عند المؤرخين والمناطقة تفيد الزيادة فى الاشتعال ، والثانية تفيد خمود النار وفنائها ، وحينما أدخلهما الشاعر فى الصورة الشعرية ، أضاف إلى معناهما المجرد معان كثيرة وإيحاءات متعددة ، ثم مشاهدهما الحسية التى وضع من أجلها هذان اللفظان ، ثم ما اكتسبه كل منهما منذ نشأته ، حتى أخذ مكانه من الصورة عنده ؛ فإنه فى هذه الفترة اكتسب كثيرا من الملابسات والمشاعر المختلفة وبقدر استيعاب الشاعر والناقد لهذه المشاهد والملابسات يكون غناء اللفظ وثراؤه .

فابن الرومى بهذين اللفظين وحدهما يصور حقيقة الأخرق وطبيعته المتوفرة ؛ فهو كالنار فى خلاء مترام ، سوءأ كان وعرا أو سهلا ، إن تنسمت رياحه قليلا اضطرمت، وعم اشتعالها ، واتسع ضررها ، وجلبت المخاوف والآلام ، وخيم الموت على المؤمل منها النفع ، لأنه لا حاجز فى الخلاء ، ولا مانع يصد عنها الرياح إن نشطت ، ثم تنطفىء النار بالرذاذ الذى يتطاير من الأفواه إن سكت عنها النسيم ولنتخيل بعد ذلك محسات ألفاظ الصورة وهى (تضرم - نفخة - سفاها - تطفئه - تفله - وعرة - سهلة) وما تركت فى أنفسنا - كما أودعها الشاعر - من أحاسيس غنية بالمشاهد ، ومشاعر متنوعة الملابسات والخيالات ، فقد نقلنا الشاعر فعلا بهذه الألفاظ إلى الواقع المحسوس فى صحراء ، اجتمعت فيها تلك المشاهد فى الصورة التى اتصف بها الأخرق ؛فهو إنسان يتراءى لبنى جنسه بالخير الذى يعود على المجتمع لكنه إذا اعتثير لأتفه الأسباب كان هو الشر المستطير ،الذى لا يبقى ولا يذر ؛ فتراه

---

(١) المخطوط ورقة ٢١٠ جـ ٤ .

منتفخ الأوداج سريع الحركات ، مدمر الضربات ، طائش الصواب ، لا ينطوى إلا على شر خبيث لنفسه ولمجتمعه ·

هذه هى صورة الأخرق حقا فى مدلولها الشعورى ، كما جسمها اللفظ المحسوس ، وهو ما يتميز به اللفظ فى الشعر عنه فى التاريخ ، والمنطق وسائر العلوم ·

قلنا إن الرجل مصور دقيق لمشاعره ، يدع أحاسيسه ، وخواطره ومشاعره المخزونة فى ألفاظه ، لتكون كل لفظة وحدها صورة ، وحين يصور ابن الرومى أبا سليمان المغنى فى قبح صوته يقول منها :

يفتح فاه من الجهاد كمـــا	يفتح فاه لأعظـــم اللقم
أبح فيه شـــذوذ حشرجة	منظومة فى مقـــاطع الغنم
نبرته غصـــة وهزتة	مثل نبيت التيـــوس فى الغنم
كأننى طول ما أشـــاهده	أشرب كاسًا ممزوجة بدمى [(١)]

واختار الشاعر كلمة « فاه » لأنها أدق فى تصوير الغرض وترك كلمة « فم » ليحس القارىء وهو يردد هذه الكلمة بما يشعر به ابن الرومى من قبح صوت أبى سليمان ، الذى لا يضبط فمه فى الغناء ، ولا يتحكم فى خروج الهواء من أحباله الصوتية ، ولا يوزع انطباقه وانفتاحه حسب تنسيق اللحن وتوزيع النغم ، بل يظل فاغرا فاه لينتهى كما بدأ ، وفى أثناء ذلك صح تصوير الشاعر له بأنه يجاهد نفسه ويعانى مشقة ، أو كالجائع الشره المنهوك ، الذى يفتح فمه لالتهام المأكولات ، بل يزيد فى انفتاحه ؛ ليتلقى أعظم اللقم واحدة بعد الأخرى من غير مضغ ولا كدم حتى تسد حلقه ؛ فيبح صوته ، وتتحشرج الكلمات فيه كالغنم ، وتنتابه الغصة التى يحاوُل أن يتخلص منها باهتزاز جسمة المرة بعد المرة فلا يستطيع ، مثل نبيب التيوس وسط الغنم ، كل ذلك يدعو إلى ضيق النفس وغثيانها بدم ممزوج بالخمر ليغاث الشاعر من هذا الصوت القبيح ·

(١) الديوان المخطوط ورقة ٢٦٩ جـ ٤ ·

لو اقتصر الشاعر على هذه الكلمة ، لأوحت إلينا بكل المعانى فى الأبيات اللاحقة ، ولانتقلنا بها إلى الواقع المحسوس ، وإلى الملابسات المتخيلة لهذا المشهد بكل ظلاله وأضوائه ·

والأمر كذلك لو كشفنا النقاب عن الشحنة الشعـورية لكل من هذه الألفـاظ (يفتح - الجهاد - أبح - حشرجة - غصة - هزة - نبيب - التيوس - أشرب كأس) وعرض كلمة أو كلمتين ، يدل على مدى الإدراك لكل كلمة فى الصورة ، دفعا للإطالة ·

ولا تعنيه الشاعر الكلمة المصورة لشعوره أن تكون شائعة متداولة ، ما دامت زاخرة بالمشاعر غنية بالأحاسيس ؛ لأن ما يهدف إليه هو استيعاب الصورة لكل ما يدور فى النفس من خـواطر ومشاهد ، « فالمخلاة » لا تشد الانتباه كثيرا ، لشيوعها على ألسنة الكبار والصغـار ؛ فهى بين الناس مألوفة جارية ؛ لكنهـا فى صـورة ابن الرومى الساخرة فى قوله :

إن تطل لحية عليك وتعرض . فالمخالى معـروفة للحمير

علق الله فى عذاريك مخـلا ة لكنها بغير شـعير [1]

قد أخذت صبغة طريفة وسمت ، بما فيها من سخر زاخر ، وخلفت فى أنفسنا شحنات مختلفة من المشاعر الكامنة ، والمشاهد المحسة فى الواقع ،الذى نعيشه فطول اللحية عند الرجل غير الوقور لا تكون عن خبرة وحنك تجربة ولا عن رزانة ووقار ، لكنها تدل على أن صاحبها عديم العقل ، خال من التجربة ، كما تشير إلى ضخامة جسمه ، وبدانة تركيبه ، فغايته من الحياة الطعام والشراب ، لا يهتم إلا بهما ، فهو بلا عقل ولا أدب كالحمار المسخر للحمل ، لا تجد مخلاته إلا فارغة من الشعير لدوام اجتراره وأكله ، ليقوى على الحمل ·

هذا المشهد ألفناه كثيرا فى بنى الأنسان ، وهذا النوع من الحيوان البهيم المسخر لحمل الأثقال ، لكن عبقرية ابن الرومى فى التصوير ، هى التى أحيت لنا هذا المشهد بلفظة واحدة ، مع أنها مألوفة سرت على كل لسان ·

وهذه كلمة أخرى شبيهه بالسابقـة ، بل أكثر ذيوعا على ألسنـة العـامة وهى

---

(١) الديون المخطوط ورقة ٢٨٠ جـ ٢

« منخر » والأسمى منها فى التعبير الشعرى كلمة الأنف ، لما تحمل من معنى العزة والأنفة والكرم ، ومنخر خير أداة عند ابن الرومى لتصوير بخيل يقتر على نفسه فيقول :

يقتر عيسى على نفســـــه   وليس بباق ولا خـــــــالد

فلو يستـــــــطيع لتقتيره   تنفس من منخر واحــــد[1]

ابن الرومى لا يهتم بفخامة اللفظ قدر اهتمامه بدقة تصويره للمشاهد وامتلائه بموفور المشاعر ، فأحس بشاعريته أن الأنف لا يصلح فى هذه الصورة ، لما فيه من معنى العزة ، والمنخر هو أقوى لها ، بحيث لا تصلح بغيره ؛ لأنها صورة بخيل حريص على ما يجلب له النفع والتوفير ، ورأى أن جمع الأموال شديد الارتباط بتمام الصحة وكمال العافية ؛ لذا أخذ يعفى نفسه وجسده من كل جهد ونصب يعود عليه بالإرهاق والضعف ، ويوفر لها كل ما يعود عليها بالقوة والامتلاء .

لهذا يخرج البخيل أنفاسه من شق واحد لمنخره ، ويغلق الآخر أثناء الزفير ظنا منه أن هذا الصنيع ، يعود عليه بالنفع من جهتين ، وكلاهما - فى الحقيقة التى عمى عنها البخيل - ضار به كل الضرر ، كما يقع المقتر صريعًا فريسة لعلله ، وهما :

الجهة الأولى : ظن المقتر أن كمية الهواء التى يحجزها المنخر الآخر المسدود قصدًا ستسهم فى بناء جسده ، ومضاعفة قوته ، كما يحتفظ الإنسان دائما بامتلاء معدته ، ليكون موفور الصحة ، والأمر خلاف ما توهم ، فما اختزنه من هواء قصدا للنفع يكون فاسدا ، ولو استمر فى الرئتين لادى إلى موته .

الجهة الثانية : أن البخيل المقتر عطل المنخر الآخر عن عمله الطبيعى في التنفس، توفيرًا لمجهود لو بذله لعاد على صاحبه بما هو حريص على دفعه من الإعياء والتعب ،وما ينتج عن ذلك من بذل طاقة الجسد ،وحرق دفعات من مخزون الدم فيه،الذى يحرص البخيل على زيادته وامتلائه ، من غير أن ينقص منه قطرة واحدة .

---

(١) الديوان المخطوط ورقة ٢٠١ جـ ١ .

ولو أتى ابن الرومى بغير هذا اللفظ لما أدركنا هذه المعانى ، وتلك الإيحاءات العديدة ، ولما قدم لنا هذه اللوحة الفنية الرائعة ، وأوقفنا على ذلك الصراع النفسى الغامض فى صورة لفظ واحد ، شاع على ألسنة عامة الناس ، حتى خيل إلينا أنه لا سبيل له فى الشعر ، ولا مكان له فى التصوير الأدبى الخالد .

ثانيا : اللفظ فى الصورة ليس خطابيا ، فهو بعيد عن الطنين ، خال من الجلبة والضوضاء ؛ لذلك ترى كلمات الصورة سهلة واضحة خفيفة عذبة ، تنقل مشاعره فى صمت ، وتجربته الشعورية فى همس ، كأن بينك وبينه ألفة وصلة قبل ذلك ، لا تشعر بأنها غريبة عنك ، ولا مجافية للطبع ؛ بل تصل إلى الأعماق دون أن تحس بها بعد أن نقلت إلينا أعماق الشاعر فى صدق ودقة ، من غير يهرج فى الصورة أو ألفاظ مثقلة طنانة .

فالكلمات فيها سحر مذاب ، من ماء عذب صاف رائق رقراق ، والألفاظ بهذه الصفة لم تنزل إلى درجة الضعف والابتذال ، بل تدل على عبقرية الشاعر ؛ لأنه استطاع أن ينقل كل ما يدور فى نفسه بمثل هذه الألفاظ الرقيقة اللينة ، التى تمتد على اتساع شعره وصوره ، إلا فى القليل النادر ، كما سبق ، ونقتصر هنا على هذه الأمثلة يقول هاجيا :

أقصــــر وعــــــور وصلع فى واحـــد ؟
شواهــــد مقبـــــولة ناهيك من شواهـــد
تخبرنـــا عن رجـــل مستعمـــل المقافــــد
أقمأه القفــــد فأضحى قائما كـــــقاعــد (١)

هل هذه الصورة أبقت للمهجو روحا يمشى بها على وجه الأرض ؟ ليواصل السير فى ركب الحياة ، فابن الرومى أنطق جوارحه لتذم صاحبها من القصر والعور والصلع وتقوس الظهر من كثرة القفد ، بحيث لا يميز الرائى بين قعوده وقيامه فترى العجب منه ؛ لأنه خرج عن المألوف فى الناس ؛ فمن راقبه وهو جالس يحسب أنه ماشيا ، ومن رآه ماشيا ، يحسبه قاعدًا ، وهكذا لا فرق فى مرآه بين جلوسه أو قيامه أو فى قعوده و مشيه .

---

(١) الديوان المخطوط ٢٦٠ جـ ٢ .

وهذا القمأ ليس صفة موروثة عن آبائه وأجداده ، بل جادت بها أكف الناس عليه ، فبلغ من مهانته أن أصبح مطرقة الغادى والرائح لا يفتأ الصفح عنه لحظة والتعبير بصيغة اسم المفعول يفيد انه لا حول ولا قوة ؛ فهو لا يستطيع دفاعا عن نفسه ، بل يستسلم للمارة من غير مقاومة أو نكران ، ويكفى أن أعضاءه شهدت عليه بالمهانة ، وهل بعد إقرار الجوارح على صاحبها من شهادة ؟ وناهيك من شواهد !! .

ألفاظ كلها ليست غريبة على السمع ، وهى حقيقة فى صاحبها عرضها الشاعر فى صورة حملت إلى القارىء أقوى شحنة من السخرية ، بحيث لا ينهض المهجو بعدها ، وتلك السهولة فى الألفاظ جعلت صورته تسير فى الآفاق ؛ فاجتنبه الناس ، ولو كان قوله فيهم مدحا خوفا من هجائه ، ويقـول فى صـورة لقارىء حسن الصوت :

لله درك يا عبـــاس قارئةً	لقد علوت فما يبلغك مقياس
إن داود أبقى بعده خلفــا	فى حسن نغم وحزم فهو عباس
صوت ندى وأنفاس مساعدة	كأنما نفس منهن أنفـــاس
يظل سامعه لدنا مفاصله	كأنما فترت أوصاله الكاس
أحيا لنا سلف القراء كلهم	وأسمعونا وهم هامٌ وأرماس
لا ينكر الله إتيانى فى فضيلته	ولا الملائكة الأبرار والناس

لو لم يوجد البيت الأول والأخير فى الصورة واكتفى الشاعر بما بينهما ، لبلغت الصورة القمة فى التأثير ؛ لأنه قد أصدر الحكم قبل تصويره لسحر صوت القارىء ولا ينبغى أن يقرر الشاعر الحكم ، بل عليه أن يترك الصورة نفسها ، هى التى تحمل القارىء على تقرير الحكم ، فخلود الصورة ترتفع به إلى الغاية .

فنرى أن المقرىء هو امتداد لنبى الله داود عليه السلام ، وخليفة له من بعده فى حسن الصوت وجهارته .

ولا تخفى الدقة فى التعبير فمثلا كلمة « إن » التى تفيد التوكيد توحى بدرجة الصوت عنده ، فهى دون صوت داود ؛ فأصوات الأنبياء لا تورث ؛ لأن هناك فرقًا بين صوت داود وصوت عباس .

(١) الديوان المصور الجزء الثانى ٢٩٠ والمخطوط ورقة ٣٩٨ جـ ٣ .

وهذا الحسن يرجع إلى طراوة الصوت ونداوته ؛ فلم تختلط به حشرجة ولا غصة، ولم يبلع أعظم اللقم ، أو يلقى فى فمه بحجر ؛ بل صوته ينساب كانسياب الندى ، الذى يتساقط فى خفاء ، فسال من نسيم الصباح ، وصوته أشبه بنسيم الصباح ، الذى تفجر من الرياض روحًا وريحانا ليذاب سلسًا عذبا فى الأسماع ٠

وأنفاس القارىء الرطبة الممتدة هى التى تمد نداوة الصوت ، بل النفس الواحد يشتمل على عدة أنفاس عند غيره من عامة الناس ، وهذا التركيب يوحى بأن المقرىء أندى نغما ، وأطول نفسا ، ثم توحى الصورة من وراء ستار بسحر أسلوبه فى النفس فالسامع للقراءة ، يغيب عن نفسه وعن جوارحه لعذوبة صوته كالنديم الذى يغيب فى كأسه نشوة وطربا ٠

ولذلك يكون المقرىء فى جمال صوته أمة وحده ، ورث الصوت عن أمم سلفت ؛ لأنه قد التقت فيه كل المحاسن التى تفرقت فى غيره من الأمم السابقة ، مما يوحى أيضا بأنه واسع الاطلاع ، عميق الثقافة لكثرة جولاته العلمية فى بناء نغمه الرفيع ٠

وليت الشاعر سكت عند هذا الحد ، ولم يذكر البيت الأخير اكتفاء بالصورة الأولى ، وترك بقية الصورة توحى بسحر الصوت ، عن طريق الألفاظ الرقيقة السهلة التى همست فى آذاننا به ، وهزت مشاعرنا بالوسائل المألوفة الدانية إلى النفس، فكانت أوثق ارتباطا بها من الألفاظ الفخمة المصطنعة أو المثقلة بالجلبة والضوضاء ٠

ولو طبقنا هذه السمة على الصورة عند ابن الرومى لوجدناها لا تشذ عنه إلا فى القليل النادر كما سبق ، وكالصورة التى معنا الآن فى المقرىء حيث أخرجنا بيتا أو بيتين مما لا يتفق مع هذه السمة من الرقة والهمس والبعد عن إصدار الأحكام كالشأن فى الأسلوب الخطابى ، وهذا اللون نادر فى صوره ، ولعل السبب فى اختيارى صورة المقرىء هنا ؛ لا حكم عليها كما حكمت لها ، على أن ما بقى بعد ذلك مما أقصيته - لتجرده من هذه الخواص - كفيل بأن ينهض بهذه السمات وحدها على أتم وجه ، كما رأينا من العرض السابق فى تحليل الصورة ، وما أوحت به من سمات الرقة والسهولة والبعد عن الأحكام الخطابية الصريحة ٠

ثالثًا : الإلحاح فى استقصاء كل ما أمكن من الألفاظ المتشابهة التى تشتمل

على حرف من نوع واحد ، أو حرفين من نوع واحد ، فترى الصورة الأدبية كثيراً ما يسيطر عليها حرف واحد أو أكثر كالصاد أو السين أو العين وغيرها من الحروف والدافع إلى ذلك عنده هو :

(أ) ما يدفع به ابن الرومى عن نفسه من تهمة العجمة فى نسبه ؛ فيبين أصالته العربية ، وأنه أقدر على استقطاب الألفاظ المتشابهة فى حرف أو أكثر من ذلك فى صورة واحدة ، تعبر عن غرض واحد ، مع اختلاف المعنى لكل لفظ ، والحق أن هذا لا يستطيعه إلا ذو الكفاءة النادرة فى الاستقصاء ، وصاحب البصيرة النافذة بألفاظ اللغة ، مما تدل على المران والرياضة والخبرة الواسعة .

(ب) ويهدف من وراء ذلك إلى إشهار ولائه للعباسيين رجال الحكم ؛ فهم أولياء نعمته ، وكثيراً ما نص على ذلك فى صور شعرية ، ويبتغى من وراء ذلك أن يبذلوا له من عطاياهم ، لأنه يثبت لهم فى شعره وصوره أنه أقدر الشعراء خبرة باللغة وسعة بمعرفة ألفاظها .

(جـ) حاسته الفنية الدقيقة هى التى انتقت هذا النوع من الألفاظ ، والنمط المتشابه فى التصوير ؛ لأن التلاؤم بين ألفاظ الصورة فى مادة الحرف وشكله عنصر مهم فيها ، لا يقل عما تحدثه هذه الحروف المتشابهة من صوت وإيقاع متحد ، مما يعين على تمام الصور ، واستوائها ، مع حذره التام وابتعاده عن الألفاظ المتشابهة فى الحروف ، التى يمجها الذوق ، وتصك الآذان ، ويتعثر فيها اللسان ، إلا فى القليل النادر .

(د) أمر آخر يرجع إلى عامل نفسى ، وخلل فى جهازه العصبى وهو الوسواس الذى يسيطر على نفسه ، مما يجعله يثقف الصورة ويعيدها المرة بعد المرة كلما عنَّ له وسواسه بتقصير ، أو حدثته نفسه بكشف جديد .

لهذه الدوافع الأربع كان ابن الرومى غالبًا ما يستقصى الألفاظ المتشابهة فى حرف أو أكثر من حرف ، وقلما تخلوا قصيدة أو مقطوعة من ذلك كالصاد ، أو ما يقرب منها كالسين والضاد والطاء والميم فى قوله :

أيها الذاهـــــــل عنى	نمت عمن لا ينـــــــام
طال بى صـــــدك والصـ	ـد على الصب غـــــرام
من يكن من أمــــة الحسـ	ـن فمن أهـــــوى إمام
هو بالدل فتــــــــــاة	وهو بالزى غـــــــلام
حار فى خـــــديه ماء	مازج المــــــاء ضرام
يلتقى فى وجهــــــه ضـ	ـدان نور وظـــــلام [1]

فقد أوفت « الميم » على الست فى بيت واحد ، وهو جزء من أجزاء أسرارة فى المقطوعة ، وكذلك الأمر فى اجتماع ثلاث كلمات تشتمل على حرف الصاد فى بيت واحد ، وهكذا حتى البيت الأخير ، ثم ما يقرب من حرف الصاد فى النطق والصفير كالسين والزاى والذاى ، أو يقرب منها فى الرسم والخط كالضاد والطاء والظاء .

ويقول فى صورة يهنىء فيها أبا العباس أحمد بن عبيد الله بن بشر المرثدى بمولود :

بدر وَشمس ولـــدا كوكبًا	أقسمت بالله لقـــد أنجبا
ثلاثة تشرق أنوارهـــــــا	لا بدلت من مشرق مغربــا
بدر وشمس أبوا مشترى	ما نازعت شرواه أمٌ أبا
قد قلت إذا بشرت بالمشترى	قول امرىء لم يخش أن يكذبا
يا آل بشر أبشروا كلكم	فقد ولدتم مطلبا مهربا [2]

وعلى هذا النحو يمضى حتى نهاية القصيدة التى يغلب عليها استعمال الألفاظ المشتملة على حروف الشين والسين والراء والميم ، أو ما يقرب من ذلك فى النطق أو الخط ، وحينما يعبث بذلك فيبالغ فى الكثرة من الحــروف وما يشبههـا مثل حرف « الثاء » وما يشبهه نطقا وخطا مثل حرف « التاء » يقول فى كثرة المطر .

يا رب لا تبعث بغيث عبثا	فإنه إن حث غيثــــا [3]
عادت لبون المطرات ليثا	وأنت أهدى عجلا وريثا [4]

(١) الديوان المخطوط ورقة ٢٥٨ جـ ٤ .
(٢) الديوان المخطوط ورقة ٦٧ جـ ١ .
(٣) الديوان ١٢١ جـ ١ .
(٤) المخطوط ٨٩ جـ ١ .

وفى هذا الجانب نلحظ عند ابن الرومى هيامه الشديد بحشد المشتقات المختلفة، لمادة واحدة فى بيت أو صورة أدبية ، والدافع إلى ذلك عنده :

(أ) روح الاستقصاء ووفاء بالمعنى الذى يتناوله ؛ فلكل مشتق من المشتقات له معنى ، يغاير الآخر كالفعل واسم الفاعل واسم المفعول واسماء الزمان والمكان وصيغ المبالغة واسم التفضيل وغير ذلك من المشتقات ، ولكل مشتق له معنى لا يستغنى به عن الآخر .

(ب) إظهار براعته فى علوم الاشتقاق والتصريف وألفاظ اللغة العربية .

(جـ) إظهار قدرته على استعمال هذه الألفاظ المكررة فى الصور الأدبية الواحدة .

ولا ينبغى أن أوافق ابن الرومى هنا ؛ لإن الإسراف فيها يجعلها نابية على السمع ، قلقة على اللسان ، ثقيلة الظل على اللسان والقلب ، ونضرب لذلك أمثلة منها قوله :

قلت إن تغلبـــوا مغلو ... بًا فحســبى بغالب الغلاب

ويقول :

صاغه صــــواغة صيغا ... بدعا لم تلق فى خلـد (١)

ويقول :

ينزل بالحول حول حولها ... وهو سواء وموق مائقها (٢)

فالمشتقات ثقيلة يمجها الذوق المستقيم ويتعثر فيها اللسان ،ولا يأنس إليها السمع ومن الصور الخفيفة أيضا قوله :

ومنعم كالماء يشفى ذا الصدى ... كشفـــائه ويشف مثل شفيفـه

تلقى جنى التفاح فى وجناته ... وترى جنى العناب فى تطريفه (٣)

---

(١) المصور ١١٢ جـ ٢ .

(٢) المخطوط ورقة ١٢٦ جـ ٣

(٣) المخطوط ٨٨ جـ ٣ .

رابعا : الاهتمام بالمصادر والمفعول المطلق فى صوره التعبيرية ، والسر فيه يرجع إلى أمور هى :

(أ) **التأكيد** : غلب على طبع ابن الرومى الحذر مما يقع تحت حسه ، والخوف الذى كان يلازمه ، ويظهر فيما يقع من تصرفات ؛ فقد خاف من الأحياء وحذر من الناس ، وخشى بعض مظاهر الطبيعة التى تتربص به ، لذلك نرى تصويره الأدبى لا يخلو من بعض وسائل التوكيد ، إن لم يكن كلها ، سواء بالحروف المؤكدة وبالأسمية ، والتقديم والتأخير ، والاختصاص والقصر ، والكلمة المعترضة أو الجملة أو الأكثر من جملة ، والمصدر أو المفعول المطلق ، وغير ذلك .

وهذا الأسلوب هو ما يحتاجه الخائف ويتخذه الحذر ، ليهدأ من روعة ويطمئن من خوفه مما يتلائم مع المرعوب ، وما يتفق مع المتوفر ، وعلى هذا استخدم ابن الرومى هذه الوسائل فى صوره ؛ ليشبع غزيرته العربية ؛وأنه أقدر على استقطاب الألفاظ المتشابهة فى حرف أو أكثر من ذلك فى صورة واحدة ، تعبر عن غرض واحد، مع اختلاف المعنى لكل لفظ ، والحق أن هذا لا يستطيعه إلا ذو الكفاءة النادرة فى الاستقصاء ،وصاحب البصيرة النافذة بألفاظ اللغة مما يدل على المران والرياضة والخبرة الواسعة .

(ب) ويهدف من وراء ذلك إشهار ولائه للعباسيين رجال الحكم ؛ فهم أولياء نعمته ، وكثيرًا ما نص على ذلك فى صور شعرية ، ويبتغى من وراء ذلك أن يبذلوا له من عطاياهم ، لأنه يثبت لهم فى شعره وصوره أنه أقدر الشعراء خبرة باللغة وسعة بمعرفة ألفاظها .

(جـ) حاسته الفنية الدقيقة هى التى انتقت هذا النوع من الألفاظ ، والنمط المتشابه فى التصوير ؛ لأن التلاؤم بين ألفاظ الصورة فى ماده الحرف وشكله عنصر مهم فيها ، لا يقل عما تحدثه هذه الحروف المتشابهة من صوت وإيقاع متحد ، مما يعين على تمام الصور واستوائها ، مع حذره التام وابتعاده عن الألفاظ المتشابهة فى الحروف، التى يمجها الذوق ، وتصك الآذان ، ويتعثر فيها اللسان ، إلا فى القليل النادر .

(د) أمر آخر يرجع إلى عامل نفسى ، وخلل فى جهازه العصبى وهو

الوسواس الذى يسيطر على نفسه ، مما يجعله يثقف الصورة ويعيدها المرة بعد المرة كلما عن له وسواسه بتقصير ، أو حدثته بكشف جديد .

لهذه الدوافع الأربع كان ابن الرومى غالبًا يستقصى الألفاظ المتشابهة فى حرف أو أكثر من حرف ، وقلما تخلوا قصيدة أو مقطوعة من ذلك كالصاد ، أو ما يقرب منها كالسين والضاد والطاء والميم فى قوله :وخاصة المفعول المطلق والمصدر ، وهو من الوسائل التى أولاها الشاعر بعنايته فى التصوير ، وقلما نجد صورة شعرية أو قصيدة تخلو منها ، وسنقتصر على بعض الشواهد منها قوله :

ورياض تخايل الأرض فيها	خيلاء الفتاة فى الأبراد
فهى تثنى على السماء ثناء	طيب النشر شائعا فى البلاد
حملت شكرها الرياح فأدت	ما تؤديه ألسن العواد
منظر معجب تحية أنف	ريحها ريح طيب الأولاد
تتغنى القرانُ منهن فى الأيـ	ـك وتبكى الفردشجو الفراد [(١)]

آثر الشاعر فى الصورة المفعول المطلق والمصدر الصريح أو المؤول بالصريح منها « خيلاء » التى وقعت مفعولا مطلقا لقوله « تخايل » وقوله « تثنى ثناء طيب النشر » و « شائعا فى البلاد » فالشاعر يؤكد الثناء بتأكيدات عدة منها مصدر الفعل نفسه وهو « ثناء » ثم الأوصاف التالية وهى « طيب النشر » و« شائعا فى البلاد » ثم ما هو فى حكم المفعول المطلق فى توكيد المعنى المراد وهو المصدر ، فى قوله « فأدت ما تؤديه » وهو مصدر مؤول ، والتقدير ، فأدت تأدية ألسن العواد ، ثم التأكيد بما ينوب مناب المفعول المطلق فى البيت الأخير ، وتبكى الفرد شجو الفراد ؛ وهكذا من التأكيدات الكثيرة التى تكشف عن وسواسه ، وترضى شكوكه التى ملكت عليه نفسه .

ويقول فى مطولته التى يصور فيها خوفه ، ويسجل على نفسه حذرها من مظاهر الطبيعة منها هذه الصور المتفرقة :

فقدمت رجلا رغبة فى رغيبة	وأخرت رجلا رهبة للمعاطب

(١) الديوان المخطوط ٢٢٠ جـ ٢ .

سقى الأرض من أجلى فأضحت مزلة　　تمايل صاحبها تمايل شارب [1]

وهكذا يمضى الشاعر فى بقية القصيدة ما بين مصدر مؤول أو صريح أو ما ينوب منابه ؛ وها هى ذى حسب موقعها من الصورة (فقدمت رجلا - رغبة - وأخرت رجلا رهبه - تمايل صاحبها تمايل شارب - فملت مميل غريق - تصر نواحيه صرير الجنادب - فأفلت إفلات أتوب تائب - أمر فى الكوز مر المجانب - هاجت بها الريح هيجة) .

(ب) التنويع والتلوين : وبناء على اهتمامه السابق بالمفعول المطلق فى الصورة الأدبية فإنه يضفى عليها نوعا من التلوين ، ويشيع فى الصورة التنويع ، لتزداد حيوية وبريقا ، يقربها من واقع الحياة المحس ، فالمفعول المطلق فى قوله :

تبرجت بعــد حياء وخفر　　تبرج الأنثى تصدت للذكر [2]

يفيد نوع هذا التبرج للطبيعة فى الربيع ، وأنه ليس تبرجا خاليا من صفات الأحياء ، فالأرض عنده لبست ثوبها السندسى الأخضر ، ولم يكن طلاء أو مسحا على ظاهرها ، ولكنها أصبحت كالأنثى عندما تتصدى للذكر فى الحياة ومن أجل الحياة ، وهذا الصنيع يضفى على الصورة حالة من التلوين والتنويع ، يزيدها جلالا فوق جمالها ، وكذلك الأمر فى قوله السابق :

ورياض تخايل الأرض فيها　　خيلاء الفتــاة فى الأبراد

(جـ) وأحيانا يؤثر ابن الرومى المفعول المطلق فى الصورة لبيان الدرجة المطلوبة فيها ، وتوضيح حجم الدرجة وثقلها ، وهو يؤدى بدوره إلى عمقها وقدرتها على نقل المراد منها بدقة يقول الشاعر :

ليس من حل بالمحــــل الذ　　ى أنت به سمــــاحة ووفاء

بذل الوعد للأخلاء ســـمحا　　وأتى بعد ذاك بذل الغنــــاء

فغدا كالخـــلاف يورق للعين　　ويأبى الإثمـــار كل الإباه [3]

فقوله: بذل الوعد للأخلاء سمحا التقدير فذل بذلا سمحا ليوضح الشاعر نوع

---

(١) الديوان المخطوط ورقة ٦٠ جـ ١ انظر بقية الصورة .

(٢) الديوان المخطوط ٣٠٩ جـ ٢ .

(٣) الديوان المخطوط ورقة ٦ جـ ١

هذا البذل ، فالبخيل بلغ من السماحة فى بذل الوعد مبلغا كبيرا ، ودرجة عظيمة فهو لا يبقى فى نفسه شيئا منها ، لأن الوعد عنده أمر لا يكلفه شيئا من الأموال فهو سمح فى بذل الأمر، والتنوين أكد هذا المعنى من جانب آخر فى قوله : سمحا وكذلك قوله : « ويأبى الإثمار كل الإباء » ، فإنه يدل على أن البخيل بلغ أقصى درجات البخل وانتهى إلى الغاية فى الشح ، حتى أصبح طبيعة فيه وجبلة ، كالشأن فى شجرة الخلاف ؛ فهى مع جمال منظرها ، وسحر رونقها ، تأبى أن تثمر مطلقا مهما اغدقت السماء بمائها ، وبذلت الأرض لها من خيراتها وخصوبتها .

ويقول ابن الرومى أيضا :

طار قوم بخفـــــة الوزن حتى   لحقــوا خفة بقاب العقــــاب

ورسا الراجــحون من النـــــا   س رسو الجبال ذات الهضاب(1)

لو وازنا بين المصدرين هنا (خفة) فى البيت الأول ، و (رسو الجبال) فى البيت الثانى لعرفنا فضل كل منهما فى الصورة الأدبية ، وأثرهما فى تصوير الشاعر لمراده ، وفى نفس القارىء ، حين حدد الشاعر الدرجة والمقدار لكل منهما .

فهؤلاء الناس لفراغ أجسامهم من الفكر والوعى ، وضعف عقولهم وتفاهة وزنهم ، بلغوا فيها درجة خفت بها أجسامهم ، وانفصلوا عن الأرض التى لم تتحكم فيهم بقوة الجذب ، فطاروا متناثرين فى الهواء ، وقد اتخذوا شكل الغراب فى السواد وحجمه ووزنه .

وأما الراجحون منهم فى المجتمع المتناقض ، فهم كالجبال الرواسى لمواهبهم الجبارة وعقولهم العميقة الثاقبة ، ذوات الهضاب الضخمـــــة ، قال الله تعالى : ﴿ وجعلنا فى الأرض رواسى أن تميد بكم ﴾ ؛ فالشاعر يوحى بأن الراجحين من جلة الناس هم من أقوى الأسباب فى تعمير الحياة ، وتخصيب الأرض بما عليها ؛ فهم يضحون بعقولهم وأفكارهم فى سبيل سعادة الغير ، وهم فى نفس الوقت طعمة لها ولقمة سائغة فى أفواه الأرض ، وهذا هو موضع العجب فى صورة الشاعر ودقتها فى بيان الدرجة والثقل والحجم ، وللمفعول المطلق الذى شارك بتوابعه أثر كبير فى بناء

---

(١) الديوان المخطوط ورقة ٨٩ جـ .

الصورة الأدبية بناء قويا محكما فياضا ، موحيا بشتى المعانى والألوان ومختلف المغازى والأشكال .

خامسًا : الكلمة المعترضة : يهتم الشاعر بالكلمة المعترضة كثيرا ، مما يعين على تمام الصورة عنده ، فتراها فى الغالب موفورة الاستعمال ، وكذلك الجملة والتركيب للدلالة على مغزى ، والإيحاء بمعنى ، كلاهما يزيد من روعة الصورة وجمالها وحديث العبارة المعترضة سيأتى مكانه فى النظم ، وحديثنا هنا عن الكلمة مفردة أو ما يشبه الكلمة ، على نقيض الجملة التامة فى الظاهر .

والذى دفعه إلى ذلك هو ما اتصف به ابن الرومى من غريزة الاستقصاء فى الفكرة ، والإلحاح على المعنى ، والتتبع فى أجزاء الصورة ، حتى تستوى خلقا متكاملا ، لا نتوء فيها ولا فجوة .

وكل كلمة تبدو فى وجهة النظر حشوا ، أو إقامة للوزن ، أو وفاء بموسيقى البيت ، لا تقل فى ضرورتها للصورة عن أختها ، التى تبدو فى مرأى العين أنها من لوازمها حقيقة ، وليست حشوا ؛ فالصورة عنده تقتضى كل ما بنيت عليه من كلمات وألفاظ ، فكل جزء فيها ولو كان حشوا أو اعتراضا دعامة قوية فى بنائها المتكامل ونسقها الحى ، بدون تفريق بين المعترض وغيره .

ولا تقتصر القصيدة أو الصورة - فى اقتضائها للكلمة المعترضة - على التكرار لها مرتين أو ثلاث ، بل تفوق ذلك بكثير ، كما فى قصيدته التى يستعطف بها القاسم ابن عبيدْ الله ، حين يصور مشاعره نحو الوزير :

وتعلم متى حميت على عبـ ـدك تلك الميـــــاه والأكلاء
إن لله - غير مرعاك - مرعى يرتعبه - وغير مائك - ماء
وتيقن متى جنيت على عبـ ـدك ضيما وضيعة وعناء
إن لله بالبرية لطفـــــا سبق الأمهات والآباء [1]

هنا كلمتان ، وليستا جملتين أضافهما الشاعر فى بنية الصورة ، وهما « غير مرعاك » و« غير مائك » وكلاهما لا تستغنى عنه الصورة ، فقد أعانا أكبر عون على

(١) المخطوط ٩ جـ ١ ، الإنجاز والإيجاز : مخطوط للثعالبى : ص ٣٣ .

براعة ابن الرومى فى التصوير ، لأنه بسببها خاطب الوزير من موطن العزة بلهجة المستعطف القوى ، الذى يرى أن الله هو صاحب العطاء الوافر ، وأن مثل الوزير قد منحه الله عطية على قدر طاقته البشرية المحدودة .

فالوالدان على الرغم من طبعهما الرحيم الرقيق ، قد يتحجر قلبهما على وليدهما ، بينما الخالق رب العالمين سبق هؤلاء جميعا - ومنهم الوزير - بالعطف واللطف والرحمة ، وأين الوزير الذى لا يملك إلا مرعى وماء خاصين به ، بلغا من الضآلة والحقارة أن حازتهما يد إنسان ضعيف مرهون برزق غيبى ، لا يعلمه إلا الله إن شاء مد له فى رزقه ، وإن شاء حرمه منه ، هو من ملك السموات والأرض وما فيها من الكائنات .

وقد أوحت الكلمتان بهذا المعنى بعد إضافتهما إلى ضمير المخاطب ، مما يدل على ضآلة الحيازة عند الوزير ، ولولا ضمير المخاطب فيهما لأفادت كلمتا « مرعى » و « ماء » الشمول والعموم ، مما لا يتفق مع ما يريد الشاعر من قلة ما يملكه الوزير .

ثم وثقت كلمة « لطفا » الصورة لتؤكد المعانى السابقة ، وتكون خير أداة وأعمق وسيلة فى نقل ما يدور فى نفس الشاعر من صراع نفسى عنيف تجاه موقف الوزير منه .

وغير ذلك من الشواهد التى أثرنا عدم ذكرها دفعا للإطالة كما فى صورته التى يذم فيها الحقد ، وفى تصويره « لثعلب المعركة » وغيرهما من الصور التى يؤيد ما اتجهنا إليه فى هذا المقام ، وهى كثيرة .

سادسا : التكرار : من خواص اللفظ فى الصورة عند الشاعر أنه يكرره بمادته حينا وبصيغه المختلفة حينا آخر ، وقد تقدمت صور منها ، عندما عرضنا اهتمام الشاعر بالمشتقات .

وظاهرة التكرار فى اللفظ لم تقع عبثا ، وإنما كانت مددا قويا للصورة ، ونبعا فياضا لخصوبتها ، وثراء فى إتقانها وإحكامها إلا فى القليل النادر .

فلكل كلمة لها لون معين فى الصورة ، وغرض هام فيها ، بحيث لا نجد غيرها بديلا عنها ، ومثل هذا الصنيع وقع كثيرا فى شعره ، « الهمزية » التى قالها ، فى استعطاف الوزير القاسم بن عبيد الله ، وكذلك فى قصيدته المشهورة « رثاء البصرة » فى أكثر من موطن يقول منها :

ذاد عن مقلتى لذيذ المنـــــام   شغلها عنه بالدموع السجام

أى نوم من بعد ما حل بالبصرة ما حـــــــــل من هنات عظام

أى نوم بعد ما انتهك الزنج جهـــارًا محـــارم الإسلام

كرر الشاعر كلمة « نوم فى الصورة مرتين فى بيتين متعانقين ، والواقع أننى لا أحس بتكرار فيها ، فكل منهما من لوازم الصورة عنده ·

فاستحالة النوم فى الصورة الأولى لبيان هول الفاجعة وعظم الكارثة وبشاعة النكبة ، التى ألمت بالبصرة ، ثم أعقب الكلمة بتكرار آخر يتصل بها ، ليقوى معناها، ويزيد من ثراء الصورة ، وذلك فى قوله « ما حل بالبصرة ما حل » ؛ فالتكرار الثانى فى « ما حل » يضاعف هول الفاجعة وشمولها الأخضر واليابس ؛ فهى لم تبق ولم تذر ، وخاصة حينما أطلقها إطلاقا ، وحذف الجار والمجرور ؛ لتكون المصيبة أعم وأطم ، وإن كان هذا داخلا فى تكرار الجمل إلا أنه عمل فى تعميق التكرار لكلمة النوم المفردة ·

وإنكار النوم فى البيت الثانى وهو اللفظ المكرر « أى نوم » أضاف شيئا جديدا غير ما سبق ، وخص قوما بعينهم هم الزنج القساة المعتدون ، وخص عقيدة بعينها هى عقيدة الإسلام ؛ ليجمع بين النقيض ، قسوة الزنوج ، ورحمة الإسلام ، وهذا التباعد هو ما يجلب الذهول ، وتلك هى المفارقة ، التى تذهب النوم ؛ لذلك كان لكل لفظ مكانه من الصورة وتأثيره المختلف فيها ، ويقول بعد ذلك فيها :

لهف نفسى عليك أيتها البصرة   لهفـــا كمثـــل لهب الضـــرام

لهف نفسى عليك يا معدن الـ   ـخيرات لهفا يعضنى إبهــــــام

لهف نفسى عليك يا قبة الإسلا   م لهفا يطول منه غرامـــــــى

لهف نفسى عليك يا فرضة البلدان   لهفا يبقى على الأعـــــــوام

لهف نفسى لجمعك المتفانى   لهف نفسى لعزك المستضــــام

كرر الشاعر قوله « لهف نفسى » ست مرات ، هذا بخلاف المفعول المطلق من اللهف فقد كرره ثلاث مرات ، والكلمة المكررة فى كل صورة أو بيت لـها موقعها

منها ، وكل له موقعه من الصورة الكلية ، بحيث لو حذفت إحداها لاختلت الصورة العامة ، وعجزت عن نقل ما فى نفس الشاعر بصدق ودقة بقدر ما حذف منها .

فالحزن فى الصورة الأولى ، أطبق على قلبه ، وملك عليه حسه ، كالنار التى أكلت ما حولها ، فلم يبق شيئا .

وفى الثانية : يتذكر تقصيره ، وتفريط المسلمين فى ضياع البصرة بلد الخيرات فيعض إبهامه ، ليلوم المسلمين جميعا ، على ما حل بالإسلام من البلاء ، وبالمدينة من الدمار وهم عن هذا غافلون .

وفى الثالثة : يبين أن عض الإبهام إن كان مستساغا فى الندم على ضياع مصادر العيش والرزق ، فلا يستساغ فى ضياع العلماء وضعف العلم والإسلام بين ربوع البصرة ، وإنما الحزن والندم يظل شاخصا أمام المقصرين طويلا وطويلا .

وفى الرابعة : يستمر الألم والأسى مدى الحياة ، لفقد كعبة العلم وجامعة النور ومنزل العلماء .

وفى الخامسة : يغشاه الحزن ، عندما يتذكر أن المصيبة قد جمعت كل الأمور السابقة فى لمحة عين ، ويسمو الشاعر هنا سموا إنسانيًا عاما ، حين يبكى ذلك العز الذاهب ، والمجد الفانى ، ليحض دولة الإسلام لكى تثأر لتراثها الحضارى ويحضها على الانتقام لحضارتها وإعادتها كما كانت ، حتى لا يتوقف ركب الحياة فى خدمة الإنسانية جمعاء .

ولعل سؤالا يتطرق إلى النفس ، وهو أن هذه المغانى كان من الممكن ، أن تتحقق فى الصورة لو بقى لفظ واحد من الألفاظ المكررة وحذف ما عداه ، مع إبدالها بألفاظ أخرى تتفق فى معناها مع المحذوفة لا فى لفظها .

وهذا بعيد عن الصواب فى هذه الصورة ؛ لأننا لو فعلنا ذلك لأحسسنا بالفرق الكبير بين التصوير بهذا التكرار ، وبين ما يبغيه السائل من عدم التكرار ، وذلك لما توحى به صورة ابن الرومى الكلية على النحو المذكور من أثر قوى فى النفس ، نبع من وحى كل صورة بمفردها فكل صورة تختلف فى قوتها ومغزاها ومعناها عن الأخرى ، مما يفهم من التحليل السابق ، كالأنغام النابعة من أوتار متنوعة ، يختلف كل واحد منها عن الآخر فى درجة النغم ونوعه ، لتلتقى الأنغام كلها فى لحن واحد

قوى ؛ لأن البصرة وحدة تتألف من خلايا نشطة ، تتفاعل فيها كل خلية مع الأخرى، لتلتقى كل مظاهر الحياة فيها ، فى جوهر أصيل واحد .

ثم إن التكرار بهذه الطريقة أقدر على تصوير هول الفاجعة ، وأدق فى التعبير عنها ، كما يحدث للمصاب ، حينما يردد ألفاظا مكررة أو متشابهة من شدة هول المصيبة التى أحلت به ، وفظاعتها وثقلها على قلبه ، حتى لا يعنى من الأمر إلا أوله فقط ، وينجذب فى دهشة مأخوذا لا يدرك ما يقول ، أولا يعى ما يصدر منه ، أولا يتحكم فيما يريد ؛ فيتعلق بلفظ واحد ، ويردده حتى ينقطع نفسه ويخور قواه والأمر كذلك هنا فى صورة البصرة ، ويستمر فيما يشبه ذلك من تكرار المأخوذ فيه بهول الفاجعة ، فيكرر « كم » « الخبرية » التى تفيد الكثرة تسع مرات على نحو ما سبق يقول :

كم أغصوا من شـــارب بشراب   كم أغصـــوا من طاعم من طعام
كم ضنين بنفســـــه رام منجى   فتلقوا جينــــــه بالحسام [1]
كم ... وكـــم ... وكم   إلى آخر الصورة فى قصيدته الرائعة

* * *

(١) الديوان المخطوط ٣٢٩ : ٢٣١ جـ ٤ .

النظم فى الصورة

مضى الحديث عن خصائص الكلمة فى الصورة عند ابن الرومى ، وبأدنى تأمل فيه نرى أن الكلمة بمفردها لم يكن لها هذا الجو الشعورى ، الذى وضحناه ولم تجيء المعانى الدقيقة إلا بسبب من جاراتها التى وردت قبلها ، وجاءت بعدها ، لأنها وقعت فى الصورة ؛ لتمثل جزءا من معنى يقصده الشاعر ، ويعمل على إخراجه فى أتم صورة وأقواها .

ولو قلبنا النظر فى اللفظ قبل وضعه فى نظم صورة من الصور ، لما أوحى إلينا بذلك الحشد من المشاعر والمعانى ، التى نبعت من موقعه ، ومما تألف معه من ألفاظ دقيقة التركيب محكمة الصياغة ، وبهذا يكون اللفظ حيا موحيا متعدد الجوانب .

والذى دعا إلى الحديث عنه مفردا عن أخواته ، هو ما يجب على الباحث من تقصى جزئيات الموضوع جزئية جزئية ، ليوضح معالمه وحده ، ويقف على أسراره بعد موقعه من التركيب .

وإذا كانت الكلمة لم تكتسب خصائصها السابقة إلا من حسن موقعها فى الصورة ، ساغ لنا بالضرورة أن تنسحب الخصائص السابقة للكلمة فى الصورة على النظم ، الذى هو موضع الحديث هنا ، وما يجد من خصائص إنما هى ألصق بالنظم منها باللفظ ، فهى تنبع من علاقات الألفاظ بعضها مع بعض ، لأن اللغة ليست ألفاظا مفردة ، وإنما هى ألفاظ متآلفة ، لتوصيل المعنى صحيحا مؤثرا ، وليست هى مجموعة على غير انتظام وإنما هى مجموعة علاقات ، تعين على فهم المعنى ، والوفاء به ، وتأدية الغرض فى قوة ووضوح ، وحديث التآلف بين الألفاظ والعلاقات بينها هو حديث النظم .

ودقة التركيب ، وصياغة النظم ، وانسجام الكلمات هو الذى يؤثر تأثيرا

حقيقيا فى الصورة الأدبية ، فهى تتألف من حسن مواقع الألفاظ فى النظم ووضع كل جزء فى موضعه الملائم من الجملة ، ووضع الجمل فى مواضعها المناسبة من النظم ، الذى تنبع منه الصورة قوية واضحة مؤثرة .

والأديب الذى يعبر عن فكره وإحساسه بالنظم ، الذى تتكون منه الصورة يجد من المشقة والجهد ، فى تخير اللفظ وموقعه وترتيبه وحجمه وإيقاعه ، ما يجده المصور فى العمل السابق بالألوان ، والنقاش فى الأصباغ والأشكال البديعة والناحت فى الأوضاع والأحجام ، فيكون سبيل الشاعر فيما يقصد إليه من معنى أو مغزى ؛ « سبيل الأصباغ التى تعمل منها الصورة والنقوش ، فكما أنك ترى الرجل قد تهدى فى الأصباغ التى عمل منها الصورة والنقش فى ثوبه الذى نسج إلى ضرب من التخير والتدبر فى أنفس الأصباغ ، وفى مواقعها ومقاديرها ، وكيفية مزجها لها وترتيبه إياها، إلى ما لم يتهد إليه صاحبه،فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب وصورته أغرب ، كذلك حال الشاعر والشاعر ، فى توخيهما معانى النحو ووجوهه التى علمت أنها محصول النظم [1] » .

فالنظم هو مجموعة العلاقات التى تتجمع من مواضع الكلمات فيه ، وعلى ذلك فلا عبرة بالكلمة مفردة ، ولا ميزة للفظ مستقلا ؛ لأنه لا ينهض وحده أو مع غيره بدون انتظام أو نسق أن يصور المعنى ؛ فالمزية كما قال الإمام عبد القاهر إنما « تعرض بسبب المعانى والأغراض التى يوضع لها الكلام ، ثم بحسب موقع بعضها من بعض ، واستعمال بعضها مع بعض ... بل ليس من فضل ولا مزية إلا بحسب الموضع وبحسب المعنى الذى تريد ، والغرض الذى تؤم [2] » .

والصورة الأدبية هى الموصل الجيد لغرض الكاتب أو الشاعر ،والوسيلة القوية لنقل خواطره وأحاسيسه ، والطريقة الواضحة الأمينة فى نقل موضوعه ، وهى لا تتألف من كلمة واحدة ، وإنما تتجمع خيوطها من النظم والتركيب ، وبمقدار البراعة

(١) دلائل الإعجاز عبد القاهر الجرجانى ١٢٣ تحقيق د . خفاجى .

(٢) المرجع السابق ١٢٣ .

فى جوده النظم والقدرة الفنية فى اتساق التركيب ، تكون جودة الصورة وقدرتها على نقل الفكرة والإحساس بها عن صدق ودقة ٠

فيرفع اللفظ أو ينصبه أو يجره ليتضح المعنى ، أو يقـــدمه حيث يصلح التقديم ،أو يظهره ؛ ليكون أبلغ من الاضمار ، أو يحذفه وفاء بالغرض ، أو ينكره أو يعرفه حيث يبلغ الغاية بالمعنى ٠

وابن الرومى من الشعراء الذين وفوا الصورة حقها فى هذا الجانب ، فكان دقيقًا فى اختيار الألفاظ وذا قدرة عجيبة فى توزيعها حسب موقعها من النظم ، وذا عبقرية فى ترتيبها ومزجها ومقدارها؛ليكون نظمه أدق وأعجب وصورته أتم وأغرب ٠

« حكى عن الصاحب بن عباد من أنه قال : كان الأستاذ أبو الفضل (ابن العميد) يختار من شعر ابن الرومى وينقط عليه [1] ، قال : فدفع إلى القصيدة التى أولها :

أتحت ضلوعى جمرة تتوقد [2]

وقال : تأملها ٠ فتأملتها ، فكان قد ترك خير بيت فيها وهو :

بجهل كجهل السيف والسيف منتضى وحلم كحلم السيف والسيف مغمد

فقلت : لم ترك الأستاذ هذا البيت ؟ فقال لعل القلم تجاوزه ٠

قال : ثم رآنى من بعد ، فاعتذر بعذر كان شرا من تركه ، قال : إنما تركته لأنه أعاد السيف أربع مرات ، فقال الصاحب : ولو لم يعده أربع مرات فقال :

يجهل كجهل السيف وهو منتضى وحلم كحلم السيـــف وهو مغمد

لفسد البيت « أنتهى كلام الصاحب » ٠

(١) ليدل على مواطن الفضل من شعر ابن الرومى والاعجاب به ٠
(٢) عجزه (على ما مضى أم حسرة تتجدد) ٠

يقول الإمام عبد القاهر ، والأمر كما قال الصاحب ، والسبب فى ذلك أنك إذا حدثت عن اسم مضاف ، ثم أردت أن تذكر المضاف إليه ، فإن البلاغة تقتضى أن تذكره باسمه الظاهر ، ولا تضمره ، وتفسير هـذا أن الذى هو الحسن الجميل أن تقول : جاءنى غلام زيد وزيد ، ويقبح أن تقول : جاءنى غلام زيد وهو ، ومن الشاهد فى ذلك قول دعبل :

أضياف عمران فى خصيب وفى سعة　　　وفى حيـــــاء وخير غير ممنوع

وضيف عمرو وعمرو يسهران معًـــا　　　عمرو لبطنتـــه والضيف للجوع

وقول الآخر :

وان طرة راقتك فانظـــر فربمـــــا　　　أمر مذاق العود والعود أخضر

وقال المتنبى :

بمن نضرب الأمثـــال أم من نقيسه　　　إليك وأهل الدهر دونك والدهر

ليس يخفى على منْ له ذوق ، أنه لو أتى موضع الظاهر فى ذلك كله بالضمير، فقيل : وضيف عمرو وهو يسهران معًا ، وربما أمر مذاق العود وهو أخضر، وأهل الدهر دونك وهو ، لعدم حسن ومزية لاخفاء بأمرهما ٠

ليس لأن الشعر ينكسر ولكن تنكره النفس ، وقد يرى فى بادىء الرأى أن ذلك من أجل اللبس ، وأنك إذا قلت : جاءنى غلام زيد ، وهو الذى يقع فى نفس السامع أن الضمير للغلام ، وإنك علَى أن تجىء له بخبر ، إلا أنه لا يستمر من حيث أنا نقول : « جاءنى غلام زيد وهو ، فنجد الاستنكار ونبو النفس مع أن لا لبس، مثل الذى وجدناه وإذا كان الأمر كذلك وجب أن يكون السبب غير ذلك ٠

والذى يوجبه التأمل أن يرد إلى الأصل الذى ذكره الجاحظ ، من أن سائلا سأل عن قيس بن خارجة « عندى قرى كل نازل ، ورضى كل ساخط وخطبة من لدن تطلع الشمس إلى أن تغرب ، آمر فيها بالتواصل وأنهى فيها عن التقاطع » فقال :

أليس الأمر بالصلة هو النهى عن التقاطع ؟ قال : فقال أبو يعقوب : « أما علمت أن الكناية والتعريض لا يعملان فى العقول عمل الإفصاح والتكشيف) .

وذكرت هناك أن لهذا الذى ذكر من أن التصريح عمل لا يكون مثل ذلك العمل للكناية ، كان لأعادة اللفظ فى قوله تعالى . « وبالحق أنزلناه وبالحق نزل » وقوله : « قل هو الله أحد الله الصمد » عمل لولاها لم يكن ، واذا كان هذا ثابتا معلوما فهو حكم مسألتنا »[1] .

وهذان الناقدان : الصاحب بن عباد ، والإمام عبد القاهر ، قد فطنا لروعة النظم وسحر الصورة عند الشاعر فى بيته السابق ، مع أن الأخير كعادته قد بين سر الجمال فى النظم ، وكوامن الروعة فى الصورة ، واستدل على ما يقال من معجزة القرآن الخالد ، ومن عيون الأدب العربى ، ورد سر الجمال إلى معانى النحو وتوخى الإظهار فى مكان الإضمار ، لأنه أدل على الغرض ، وأقدر على إقبال النفس عليه والتنبيه له ؛ لأن التصريح أشد أثرا فى النفس من التعريض والكناية ، كما نقل عبد القاهر عن الجاحظ .

وإن اتفقت معهما فى جمال الصورة الذى يرجع إلى النظم ، إلا أننى أختلف مع عبد القاهر والجاحظ فيما اتجها إليه من الإطلاق ، وهو أن التصريح أقوى أثرا من الكناية ، فالكناية غالبًا ما يكون أثرها فى النفس أقوى من التصريح ، كما تواضع على ذلك علماء البلاغة ، وعبد القاهر منهم .

واختلف كذلك مع عبد القاهر فى قوله بأن الإضمار لا يمكن أن يأتى لأمور أخرى غير الأمر الذى سبق ، وهو أن الضمير يغود على الجهل والحلم مثلا ، بل قد يأتى الإضمار لأمور أخرى منها : عدم التنصيص على إيقاع خصائص السيف وصفته الصريحة فى قوله : « والسيف منتضى والسيف مغمد » على صريح اللفظ وهى تتحدد فى صفة السيف، ما بين«منتضى»و«مغمد» فلا تقع خصائص انتضائه من البريق واللمعان والحدة والتوفز والضرب وغير ذلك على صريح لفظ السيف لا ما يوهم شيئًا آخر، ولا تقع خصائص إغماده من الاختفاء والأمان والحيرة فى نوع السيف

---

(١) دلائل الإعجاز عبد القاهر الجرجانى ٤٨٣ ، ٤٨٤ ، تحقيق ، د. خفاجى .

وجودته وغير ذلك على صريح لفظ السيف كذلك ، وتبعا للتصريح لا الاضمار يتضح ما يقصده الشاعر من الجهل والحلم فتأتى صورته الأدبية على أتم وجه ، حيث إن المشبه فيها لا ينطق أثناء الثورة النفسية أو الهدوء إلا بالسيف ؛ فضربته أثناء الغضب قاتلة تنفذ إلى الروح ، فتذهبها ولا تبقى فى النفس منها بقية ، وكذلك حينما يتكلم أثناء الهدوء فكلمته كالسيف نافذة الأسر والتأثير ، وليس فيها غموض ولا تأويل ومن هنا كان الإظهار فى مكان الإضمار أقوى وأبلغ منه ، وأشد أثراً فى النفس ، وهو الغاية من التصوير الأدبى الدقيق .

ولعل ابن خلكان فى قوله السابق حين يصف شعر ابن الرومى بالنظم العجيب الذى يريد به استيفاء كل المعانى ؛ التى تقتضيها الصورة من قريب أو بعيد ؛ بحيث لا يبقى من المراد فى الصورة أو النظم بقية لغيره يقول عنه :

« صاحب النظم العجيب والتوليد الغريب ، يغوض على المعانى النادرة فيستخرجها من مكانها ، ويبرزها فى أحسن صورة ، ولا يترك حتى يستوفيه إلى آخره ولا يبقى معه بقية » .

وابن الرومى يعتز بشاعريته ؛ لأن الشعر الحق ، والنظم الجيد ، والتصوير الدقيق ، أمر صعب المرام ، لا يرقى إليه كل من أحس بشاعرية ما ؛ لأن الشعر بنية حية ، وصورة نابضة بالحياة ، كالشجرة المثمرة لو اختلفت أجزاؤها ، أو انقطع ماؤها خفت وهوت دون ورق ولا ثمر ، ولا يقدر على ذلك إلا العباقرة من الشعراء الذين يغوصون فى بحره اللجى ، يغشاه موج من فوقه سحاب ، ظلمات بعضها فوق بعض ؛ ليتخيروا الغالى الثمين فيه ، ويتركوا الرخيص المبتذل ، وينظموا المصطفى من الدرر ، ويهملوا المحتقر من العرر ، يقول ابن الرومى مصوراً مشقة الشعر :

قولا لمن عاب شعر مادحه ... أما ترى كيف ركب الشجر
ركب فيه اللحاء والخشب اليا ... بس والشوك بينه الثمر
وكان أولى بأن يهذب ما يخلق ... رب الأرباب لا البشر
فليعذر الناس من أساءوا ... من قصر فى الشعر أنه بشر
مطلبه كالغاص فى درك اللجة ... من دون درها الخطر
وفيه ما يأخذ من غا ... ل ثمين وفيه ما يذر
وليس بد لمن يغوص من ... البحر لما يصطفى ويحتقر [1]

---

(١) الديوان المخطوط ٣٢٦ جـ ٢ .

ورجل يقول مثل هذا ، يحس بجهاد الناظم فى نظمه ، ويشعر بما يعانيه الشاعر فى تصويره ؛ لذلك أعد ابن الرومى عدته للأمر ،وراض نفسه على الثقيف والتنقيح ومعاودة النظم ومراجعة التركيب مرة بالزيادة وأخرى بالرد والحذف،حتى لا يقهر لفظا فى مكان،ولا يقسر معنى على موضع ؛ فيسيل النظم عذوبة ، ويسلس التركيب ليونة، ثم يعتذر فى النهاية ،عن طول المعاودة والمراوضة ؛لأنه ينشد الكمال والتمام .

قصيدة كرها مثقفها ... عليك إن ثقفت على مهل
أعجلها الوقت عن رياضتها ... فأقبلت ريضا على عجل
ألم أحتشم كرها عليك ولا ... سدى منها مواضع الخلل
لأننى عالم بأنك لا تعتـ ... ـب فيما أصلحت من عمل
وليس مثلى ينام عن خلل ... فى مدح ممدوحة ولا زلل (١)

وكان ابن الرومى ناقدا بصيرا بمواضع الخلل ، ومساقط الزلل فى الصورة امتلأت نفسه بذوق الخبير ، وتجربة المدرب البصير ، وروح المثقف الواعى بأسرار النظم وجلال التصوير ، يروى أنه سمع أبياتا لابن أبى فنن يقول فيها :

أيها الظبى المليـــح الـ ... ـقد مجـــدول مهفهف
أنا من ميـــلك فى مشيـ ... ـك مرعــــوب مخوف
لا تميـــــــلن فإنى ... خائف من أن تتقـــصف

فقال ابن الرومى فى البيت الأخير ، إنما أراد منه أن يميل من لينة ، ولفوتة أعضائه ، فأسرف حتى أخطأ ، وذلك أنه جعل اللين المفرط يتقصف ، وإنما كان ينبغى أن يقول : لو عقد لا نعقد من لينه ، فضـــلا عن أن يميل وهو سليم من التقصف ، ويصحح هذا النظم المختل معارضا بقوله :

أيهـــــــا القـــائل أنى ... خائـــف أن تتقصــــف
ليس هـــــذا الوصف إلا ... وصف مصلوب مجفف (٢)

---

(١) الديوان المخطوط ص ١٨٩ جـ ٣ .

(٢) الموشح : المرزبانى ص ٧٤٣ .

وطريقة تناول أسرار الجمال فى النظم للصورة الأدبية هنا ، تختلف تماما عن طريقة العرض هناك للكلمات مفردة ؛ لأن الجمال فى العلاقات ، ولا تكون العلاقات فى لفظ مفرد ، وإن تحقق الجمال فى حروفه ومدلوله ووقعه من غير ارتباط بآخر لكن النظم لا يتأتى فيه ذلك تأسيسًا على طبيعة النظم فى علاقاته ؛ فكثيرًا ما يكون النظم مشتملا على عدة وجوه ، كل منها محل الروعة وسر الجمال ،وحينئذ لا ينبغى أن نتحدث عن وجه ، ونترك آخر لموضوع ثان ، ما دام الحديث عن النظم ، الذى تتألف منه الصورة ، وإلا وقع ما أخشاه من تفتيت مظاهر الجمال فيه ، وتفكيك الترابط بين أسراره ، التى من أجلها يستحق النظم أن يكون نبعا فياضا للصورة ، ومصدرا حيا فيها ·

لذلك آثرت فى عرض النظم فى الصورة هنا ، أن أتناول ما فى نظم الصورة الواحدة من وجوه مختلفة للجمال ، وربط بعضها ببعض ، لما بينها من روابط وعلاقات ، وأثر ذلك فى الصورة الأدبية ، وسأعرض كثيرا من الشواهد لنقدم عددًا غير قليل فى أغراض النظم وأسراره ·

وابن الرومى لا تعنيه الكلمة فى ذاتها أكثر من عنايته التامة فى تخير موقعها وترتيبها ومقدارها فى النظم والتركيب، وحاسته الفنية هى التى تلتقط المواقع الساحرة للألفاظ والحروف،وتعرف كيف تصبغها بصبغة الغرض من التعبير والصياغة ·

وتلك القدرة على التصوير ، هى التى تجعله يختار ما هو ضرورى للنظم والصورة ، بحيث لا يصلح سواه ؛ فصورة يصلح فيها التنكير ، وأخرى يليق بها التعريف ، وكذلك الأمر فى التقديم والتأخير ، والذكر والحذف وعلامات الإعراب ما بين رفع ونصب وجر وجزم ، وتفضيل أداة من أدوات العطف أو الجر أو الشرط أو الاستفهام على غيرها ؛ لأن لكل أداة من الأدوات السابقة من كل نوع ، موقع من النظم تتأتى على غيرها فى صورة ابن الرومى ·

ومع أننى فى أثناء العرض سأبتعد عن توضيح ألوان الخيال فى النظم بقدر طاقتى وظروف الصورة وكيفية تناولها ، وسأقتصر على توضيح المعانى التى يفيض بها النظم سواء أكانت معانى حقيقية أو ما توحى به المعانى الحقيقية فى الصورة ، لأن للخيال مكانه مستقلا ؛ فحديثنا هنا عن النظم فى ذاته منفردًا عن غيره ·

يصور ابن الرومى قصر أبى حفص الوراق ، فيهجوه بهذا النظم الثرى بألوان الذم والإقذاع فيقول : -

وقصير تراه فوق يفاع (١)	فتراه كأنه فى غيابه
لم تدع قفده يد الدهر	حتى قمعت فيه طوله وشبابه
وجلت رأسه نعاسه فأضحى (٢)	بارز الصرح ما يوارى صؤابه (٣)
يا أبا حفص الذى فطن الدهـ	ـر لميدان رأسه فاستطابه
ظرف الدهر فى اتخاذك صفعا	نًا وما خلته ظريف الدعابة (٤)

صورة أدبية رائعة حتى لو خلت من ألوان الخيال ، لما مستها سنة من فتور أو ضعف ، أو انسابت إليها مسحة من اضطراب أو خلل ينقص من جمالها ؛ لأنها بالنظم وحده كفيلة بنقل الخواطـــر والمشاعر بدقة وصـــدق كمـــا هى فى نفس الشاعر .

لذلك ظلت هذه الصورة حية نابضة تصلح لأن يتمثل بها فى كل حين وجيل وهذا هو سر الخلود فى شعر ابن الرومى وجدة تصويره وابتكاره .

وقبل أن أعرض أسرار الجمال فى نظم صورة أبى حفص القصير ، لا أخشى أن أسير فيما يدعيه البعض بالطريق الحفرية ، وبإعمال النحت فى الأدب ، مما يذهب بجماله وروعته؛ فلا أخشى من وقوع الاتهام ، كما وقع لكبار النقاد فى هذا الشأن .

ولست أرى هذا إلا عجزًا وضعفًا تمكن منهم ، حتى أعجزهم عن فهم أسرار اللغة العربية ، وما أغناها بين لغات العالم ؟ وأخص منهم من لم يتقن لغة من اللغات الأخرى كذلك ، فأمره كالمعلق بين هذا وذاك ، فقد وقف موقف المتحير الذى أخذته الحيرة ، وصرفته عن أن يقف على أسرار هذه اللغة أو تلك ، فخر صريح الحيرة والضعف معًا بين هذين .

أما الذى يجيد منهم لغته العربية ، أو معها لغة أخرى غيرها ، ويبلغ فى جودتها إلى مستوى أصحاب هذه اللغة ، وقد تلقاها فى مواطنها التى نبعث منها

---

(١) يفاع : تل
(٢) نعاسه : فترة أعضائه وضعفها .
(٣) صؤابه : بيضات القمل والبراغيث
(٤) الديوان المخطوط ورقة ١١٧ جـ ١ .

وهؤلاء لا أظنهم ينكرون معى هذه الدراسة الفنية الموضوعية الأصيلة التى تنبع من روح اللغة وطبيعتها ·

والنظم والتصوير الأدبى وسيلة اللغة ، واللغة واضحة تقبل التفسير والتحليل بينما وسيلة الموسيقى هى أنغام لا ضابط لها إلا بالإحساس ، الذى يكتفى بالتأثير من غير ضبط لأسرار الجمال فيها ، وهى تخالف اللغة المحددة الواضحة التى بها يتم التفاهم بين مختلف العقول والأفهام ، ولكن الموسيقى لا يتداولها إلا قلة قطعت عمرها فى دراستها ، وإن عجزوا عن تحديد أسرارها ، وفك رموزها ·

لذا لا لوم على الباحث فى الأدب أن يعلو هذا المركب الصعب من الدراسات الفنية الموضوعية فى لغة الأدب ·

على أننى أنشد من الباحث فى دراسته الموضوعية هذه أن يكون معتدلا فيها فلا يغل يده ولا يبسطها ، فإن فى الأولى يكون الضعف والعجزة والقضاء على نقد الأدب وتهذيبه ، وفى الثانية أن تميت المغالاة والمبالغة الإحساس بالجمال ، وتضعف روح التأثير بروعة النظم ·

لذا نكر الشاعر لفظ « قصير » للدلالة على القصر الواضح الذى بلغ الدرجة الدنيا ،ومعلوم أن اللفظ يدل بمفهومه على صغر الحجم ، ولكن التنكير الذى فضله الشاعر على التعريف ، جعل أبا حفص يغيب فى الأرض عن النظر من شدة قصره وكذلك التنوين فيه أضاف إلى المعنى زيادة فى الصغر بزيادة النون الصادرة عنه ، وهى ليست زيادة فى مادة « القصر » ، بزيادة النغم الصادر عنه أيضا ، وهى زيادة فى إيقاع اللفظ ، وهاتان الزيادتان تؤديان بدورهما إلى الإمعـان فى صغر الشكل ·

وفضل التعبير بقوله « فوق » وإن كان يغنى عنه فى المعنى حرف الجر « فى » لإفادة أن القصير يظهر للرائى فوق تل متماسك إمعانا فى القصر لا بين منخفض من منخفضاته ، حتى لا تتوهم النفس أن أبا حفص طويل ، ولكن جزءاً منه غاب فى منخفض حول التل ، ولو عبر بغير حرف الجر « فى » لخلت الصورة من هذه الدقة فى المعانى التى زادت الصورة ثراء جمالا ؛ لذا صح التشبيه فى قوله : « كأنه فى غيابه » فالتعبير بغير حرف الجر « فى » يجعل التشبيه هنا لا معنى له ، لأن الجار والمجرور به « فى غيابه » أفاد أن القصر طبيعة فى أبى حفص ، وليس لاختفاء جزء منه فى الأرض فقط ·

وعبر الشاعر بالمضارع دون الماضى فى الفعلين « تراه - فتراه » ؛ ليوحى بأن قصره عجيب وغريب ، ومن كان هذا شأنه فلا يفارق خيال الرائى لحظة ، بل يظل شاخصًا أمامه فى الحاضر والمستقبل ؛ ليكون دائمًا موضعًا للتمثيل بمن بلغ الغاية فى القصر ٠

وقدم المفعول به « قفده » على الفاعل ، الذى حقه أن يلى الفعل ، وذلك لأن المفعول به من جهة هو المقصود أولا وبالذات ، للتوغل فى ذم الوراق وتحقيره ٠

وتسليط الفعل المضارع المنفى « لم تدع » على القفد ، يكون معناه استمرار القفد فى كل حين من جهة أخرى ، ولا معنى لتسليطه على « يد الدهر » الفاعل أولا لأنه لا يفيد المغالاة فى ذم القصر ، كما أوحى بذلك صنيع الشاعر فى الصورة ٠

وعبر بقوله : « حتى » ليبلغ الغاية فى ضآلة حجمه من موالاة القفد ، ليصير قميعا قد غاب فيه طوله وذبل شبابه ، وخارت قواه ، فالدهر يقف له بالمرصاد ، حتى أقمعه لفساد خلقه ، وسوء معاملته ؛ فهو لم يرث القصر عن آبائه ، حتى لا يكون محلا للذم ، وما أروع التعبير بصيغة الماضى فى قوله « قمعت - جلست ؟ « لبيان أن أبا حفص أشرف على الغاية فى القصر وضآلة الجسم ، حتى صار حقيقة مطلقة لا تقبل الجدل ، لأنه أوفى على كل أسباب القصر ، وقد أوحى الفعل الماضى بهذه المعانى لأنه يدل على حقيقة وقوعه ، وشيوعها حقيقة مقررة ، وذلك عن طريق الفعل الماضى هنا وهو أولى من غيره وأدق فى التصوير ٠

ثم قدم المفعول به وهو « رأسه » لأنه المقصود بالذم ، فقد أصبحت رأس أبى حفص خالية من الشعر ، كالمرآة ذات البريق واللمعان الناصع المشع ، وأضافها إلى ضميره للتنصيص على أنها رأسه لا رأس غيره ، وأخر الفاعل فى قوله « نعاسه » ليفيد أن خلل أعصابه وضعف بنيته ليس هو محل الذم ، لكن محل الذم فى الضعف الذى نتج عن كثرة القمع ، فهو الذى أدى إلى الصلع ، لا النعاس ذاته ٠

وحذف متعلق « جلت رأسه » وتقديره « عن الشعر » ليدل على خلوها منه حتى من أثر الشعر ؛ لذلك كان الحذف هنا أقوى من الذكر ٠

ثم يناديه الشاعر من بعيد والبعد هنا مكانى ومعنوى ويؤكد هذا البعد إبهام اسم الوصول ، الذى يدل على تحقير أبى حفص ٠

والدهر لا يفتأ لحظة عن ضعفه فى شماتة وحرارة . وهو ما يدل عليه ضعفه « صفعان » التى جاء على وزن فعلان ، وهو يفيد الاضطراب والتفاعل والحرارة والمشاركة والمفاعلة .

أما وقد بدأ الشاعر الصورة بالإعجاب الضمنى من قصر أبى حفص فقد انتهى بالإعجاب الصريح ، من دوام صفح الدهر له حتى أصبح مضرب الأمثال فى المهانة والاحتقار .

ويختار ابن الرومى فى صورة أخرى نسقًا محكمًا لألفاظ منتقاه مرتبة ؛ لكى تنقل إلينا شعوره ، عما يسلوا به عن قسوة الدنيا ، وعن إحساسه بكيفية العزاء لمرارة العيش فيها ، فى صورته الأدبية « كيف العزاء » :

لا يبعد الله أسلافًا لنا سبقوا ... ولو بقوا ما لا يحبونا [1]
كيف العزاء وما فى العش مغتبط ... ولا اغتباط لأقوام يموتونا
متى نعش فبلى الأحياء يدركنا ... وإن نمت فبلى الأموات يقفونا
لابد من ميتة للمرء أو هرم ... يظل منه جليد القوم موهونا
والبيض والجون لا نهوى فراقهما ... ولا نزال نذم البيض والجونا
وكل لهو لهاه الناس مشغلة ... عن ذكر ما هم من الأحداث لاقونا

بالنظم وحدة خلدت صورته فى الأدب العربى ، فألفاظ اللغة من ابتداع العرب أنفسهم فهم أقدر من غيرهم على استعمالها ، وفهم أسرارها ، ويسمو النظم بالتصوير الأدبى لدى العباقرة من البشر .

استخدم ابن الرومى فى هذه الصورة ألين الألفاظ وأسيرها ؛ فسمت وارتفعت حينما سلكها الشاعر فى نظمه العجيب .

فاختار لفظ « لا » التى تكون فى الغالب للنفى ، أو النهى ، وقصد بها الدعاء لربه ليخلد أباءه عنده ، وهم الذين سبقوا إلى ربهم ، ولم يردهم إلى الدنيا الغادرة حتى لا يقعوا فى شراكها .

وللدعاء ألفاظ غير « لا » ؛ لكن الشاعر اختارها ؛ لتفيد تأكيد الدعاء

---

(١) الديوان المخطوط ورقمه ٣٥٢ جـ ٤ .

والاهتمام به ؛ لأن النفى والنهى يدلان دلالة قاطعة على العدم المطلق بزيادة الأمر فى النهى بينما ألفاظ الدعاء مثل « يا رب أدعوك - يا إلهى إلخ » فمضمونها رجاء وأمل لا قطع وإثبات ولا نفى وعدم ، كما أفادته « لا » ، حتى لا يرجع أباؤه إلى الدنيا ضيفًا بقسوتها عليه ، ولكن للفظ الجلالة نسق آخر فى النظم لابد من مراعاته كما قدمنا ، وهى صورة الدعاء لمالك الملك .

وحذف المتعلق فى قوله : « لا يبعد الله » وتقديره « عنه » لإفاده العموم وهو ما يتناسب مع علم الله الشامل الأزلى .

ثم نكر قوله : « أسلافًا » بجانب الله ، الذى ألبسها ثوب التعظيم ، وهى مهما كانت دون عظمة الخالق .

واختار « لو » فى أسلوب الشرط لأمرين :

أحدهما : هو تأكيد ما سبق من امتناع عودتهم إلى الدنيا .

وثانيهما : لتكون كالبرهان القوى على تبرير دعائه ، والإيحاء بما يقاسيه من آلام الحياة ، ثم كالتمهيد لما سيأتى فى البيت التالى ؛ ليتم التناسق الفنى للنظم .

وزيادة اللام فى قوله : « للقوا » لتقوية المراد ، وأخر النفى فى قوله « لا يحبونا » ولم يدخله على « لقوا » ليفيد معنى لطيفا ، للدلالة على نفى الخير والحب فيها ، لا نفى اللقاء ، لأن الإنسان لابد أن يلقى فى الدنيا ما دام حيا ولو شرًا وتسلط النفــى على الفعل الأول « لقوا » ،لا يتأتى لاستحــالة نفى اللقاء عن الأحياء .

وكذلك الأمر فى تسلط النفــى على الخبر المقــدم فى قــوله : « وما فى العيش مغتبط » فإنه للدلالة على نفى العيش الخالى من الاغتباط،لا نفى كل العيش ولولا إتيانه بحرف الجر « فى » وبإدخاله على العيش ، لنفى الشاعر العيش ، وهو مستحيل ؛ لأننا نعيش كلنا فى قسوة من الزمن حينا ، فوجود ظرفية « فى » هو الذى صحح الاختصاص الناتج عن تقديم الخبر ، مع أن العبارة تستقيم بدونه حين نقول : « وما العيش مغتبط » ؛ لكن الشاعر أتى به ليلطف المعنى ، ويسير على نفس الغرض من الصورة .

ولطف التعبير بلفظ « فى » هنا يكون فى دلالته على البعضية ، فكأن الشاعر ينفى البعض وهو العيش المغتبط ، ويبقى البعض ،وهو العيش المنغض الذى تردى

فيه ابن الرومى ، وهذا أبلغ مما لو سلط الشاعر النفى على الاغتباط ؛ لأن الاغتباط وقع فى سياق العيش ، ولا يخلو لحظة من سعادة ولو قليلة .

وصح تسلط النفى على الاغتباط فى الشطرة الثانية ؛ لأن الشاعر أتى به فى سياق الموت الذى يعكر صفو الحياة ويشيعها بالحزن والألم ، ولذلك كان دخول النفى على الاغتباط هو ما تقتضيه دقة النظم ، وهو أبلغ مما لو قال الشـــاعر فى نفس المعنى :

« والأغتباط ليس لأقوام يموتونا » فيكون النفى للموتى وهم لا يغتبطون أو يألمون من الحياة الدنيا بعد موتهم واستقرارهم فى البرزخ إلى يوم يبعثون .

وما أروع التعبير بلفظ « متى » التى تفيد العيش الحق فى زمن مبهم ، لا يعلمه إلا الله ، ولإبهامه سريعا ما ينقضى ، ويدرك الموت الأحياء .

ولذلك حسنت « الفاء » هنا ، التى تدل على الترتيب من غير تراخ ، لتوحى بقصر الحياة مهما طالت عند الإنسان !

والتعبير بمادة « يدرك» التى تدل على ما فى الدرك من الاستعجال والملاحقة وبصيغة المضارع لما فيها من الحركة المنسحبة من الماضى إلى الحاضر متخطية المستقبل ليضاعف من الاستعجال ويدل على قصر الحياة .

وفرق كبير بين التعبير هنا فى جانب الموت بلفظ « إن » التى تفيد الشك والترجح – لأن حلول الأجل لا يعلمه إلا الله ، وإن كانت تبدو تباشيره للإنسان وهو على فراش الموت إن لم يأته فجأة – وبين التعبير بقوله « متى » التى دخلت على العيش والأحياء ؛ لأنها تفيد اليقين ولو لحين من الدهر ، وكذلك الشأن فى حرف العطف هنا « الفاء » ، الذى يوحى بالقضاء والحتمية كما فى قوله تعالى : ﴿ فإذا جاء أجلهم لا يستأخرون ساعة ولا يستقدمون ﴾ .

وما أروع اختياره لمادة وصيغة الفعل « يقفونا » ، لما يفيده المضارع من تتبع الأحياء واحدا بعد الآخر ، والمتابعة فى كل وقت إلى يوم القيامة ، ويوحى أيضًا بأن الميت يوضع على قفاه [(١)] « أو أنه يخر صريعًا كالذبيح حينما يذبح من قفاه [(٢)] .

---

(١) يقال فلان تقفا فلانا بالعصا : أى ضربه على قفاه .

(٢) شاه قفية ومقفية ذبحت على قفاها .

وما أجمل التعبير بلفظ « من » التى تفيد التبعيض والتنويع ، لأن الهرم فى نظر ابن الرومى صنف من الموت ، بل هو أشد منه تعذيبا ؛ لأنه يترك الجلد القوى ضعيفًا خائرًا ، وعلى الرغم من هذا يتعلق الهرم بالحياة ، ولا يرغب فى مفارقتها ، مع أن سواد شعره مخضب بالبياض وموطن للذم والحسرة والتألم .

ثم تلك المقابلة العجيبة بين الشطر الأول والثانى فى معنى واحد ، وهو تصوير الشيب فى قوله « البيض والجون » فجعل أحدهما هوى وحبا والآخر ذما وألما تعادل بين الفقرتين ، ووزان بين الشطرتين ، يضع بيده هنا كما يضع بالأخرى هناك كما قال الإمام عبد القاهر من غير أن يستخدم أداة للشرط التى يتم بها التزاوج بين فقرتين .

ثم يصل إلى قمة البراعة فى النظم حيث تنبع الحكمة فى البيت الأخير طبعية منه ، ليسجل فى الصورة الغاية منها فى لمحة خاطفة وقانون عام ، حيث سلط لفظ « كل » على نكرة ليفيد العموم والإطلاق ، وهو أن كل لهو فى الحياة ، إنما هو ستر ضعيف ، سريع التهتك لقسوة الحياة .

والتعبير بلفظ « ما » يفيد كثرة الأحداث والمصائب ، ثم يفيد أيضا خفاءها على النفس البشرية ، وفيه دلالة عن عجز الإنسان أمام كيد الدهر .

ولفظ « من » يفيد القلة فيما يقع للناس من جبروت الحياة ، ولو كان فى نظرهم كثيرًا ، لأن الدنيا تحتزن الكثير ، وما خفى كان أعظم .

ثم أخيرًا التعبير بلفظ « لاقى » على وزن « فاعل » التى تفيد الصراع والمشاركة وهذا ما يقع من الأحياء فعلا ، فهم على الرغم من قسوة الدنيا يصارعونها من أجل العيش والرغبة فى الحياة .

وفى هذا التصوير الدقيق ، ما يدل على قدرة النظم فى نقل إحساس الشاعر نقلا صادقا عن الحياة وأثرها فى نفسه المشئومة ، التى كرهت ما فيها من الأحياء والناس ، وقد تألبوا عليه جميعًا لإيذائه والتنكيل به .

ويقول الشاعر فى صورة أخرى ، يذم فيها شجرًا غير مثمر فى نظم رائع :

أبا شجرًا بين الرسيس فعــاقلٍ   منحتك ذمى صادقًا غير كاذب
نديتَ ولم تورق ولست بمثمـر   فكن غرضًا مســتهدفًا للنوائب

فما فيك من ظل لغُلٍّ ظهيـــــرةٍ　　　وما فيه من جـدوى لجان وحاطب

وفيك على حرمانـــك الخير كله　　　من الشـــوك مالا وَكَنَ فيه لآيب

وأحسب ذاك الشـــوك لا شك بينه　　　أفاع فلا أُسيقتَ صوب السحائب [1]

كان لحرفي النداء المركبين « أيا » مغزى شريف من النظم ، لإفادتُه التحقير وللمغالاة في البعد بينه وبين المخاطب ٠

تم ذلك التنكير للتحقير فى قوله (شجرا) فهى نكرة مهملة غير مقصودة لذلك وجب نصبها لزيادة الإهانة لها فهو شجر ولا شجر لعدم فائدته ونفعه ٠

وقوله : (الرسيس فعاقل) فالفاء تدل على أن هذين المكانين متصلان ، لا يفصل بينها فاصل بمكان آخر ٠

ولعل سائلا يقول أنه لا داعى لقوله : (نديت) ما دام الشجر غير مورق ومثمر ، والحق أن التعبير بها أبلغ فى ذم الشجرة ، لأنها ليست شجرة طيبة ، فقد رزقت بالمطر ، ومع ذلك لم تورق ولم تثمر ، كعادة الأشجار التى تخضر بمجرد أن يمسها الماء أو الطل ٠

وما أروع اللطف فى الفرق بين تسلط النفى على كل من (لم تورق) « ولست بمثمر » وهى تصور الحقيقة بدقة التى يقوم عليها العقيم من الشجر ؛ فإنه إن أورق حينا لا يلزم منه الإثمار ، لذلك صح تسلط النفى لا على الإيراق ؛ فقد تورق الأشجار وقتا وتنقطع أوقاتا ٠

ولم يسلط الشاعر النفى على الفعل من « مثمر » حتى لا يفيد الإثمار حينا كما أفاد الإيراق حينا ، وإنما سلط النفى على الاسم منه وهو قوله « مثمر » ؛ ليوحى بأنها عقيمة لا تثمر مطلقا وإن أورقت حينا ؛ لأن النفى مسلط على الدوام والثبات المستفاد من اسم الفاعل ، ولم يسلط على التجدد والأستمرار كما فى الفعل السابق لم تورق » ؛ لذلك صح الإيراق ولو مرة فى العمر ، بينما امتنع ذلك فى الإثمار مطلقًا ، وهل يستطيع الخيال مهما بلغ من العمق والدقة أن ينقل فى تصويره هذه اللقطة الدقيقة من الحياة فى دقة وإحكام كما نقلها ابن الرومى إلينا بنظمه البارع الدقيق ٠

(١) الديوان المخطوط ورقة ٩٦ جـ١ ٠

ثم ذلك القصر فى قوله : « فما فيك من ظل » فقد أفاد أن هذه الشجرة وحدها لا ظل لها ، فهى عديمة النفع أثناء القيلولة ، ولو تأخر الخبر « الجار والمجرور » « فيك » لا نصب النفى على الظل فكأن الشاعر ينفى الظل من الحياة مطلقا مع أنه متحقق فى غير هذا الشجر .

وآثر ذكر « من » لإفادة التبعيض ، وأن الظل موجود فى غيرها ، وإن كان معدومًا فيها ، ومثله تمامًا القصر فى الشطرة الثانية .

وكذلك قوله : « وفيك على حرمانك الخير كله من الشوك » ينفى الشاعر عن الشجر انتفاع الطير بها لعموم الشوك الذى سيطر عليها كلها ، مع أن غيرها على الرغم بما فيه من الشوك إلا أنه يصلح وكرا للطيور ، لأنه مظلل بالأوراق والثمار .

والسر فى هجران الطير له هو أن الشوك فيه كالأفاعى القاتلة ، لذلك دعا عليه بعدم السقيا بصيغة النفى الصريحة ، من غير التحفظ هناك مع لفظ الجلالة السابق فى الصورة التى مرت .

وقوله : « على حرمانك الخير كله » جملة معترضة زادت من دقة النظم وجمال الصورة ، لأنه لما ذكر قوله : « وفيك » أسرع بهذه الجملة ليدفع عنه النفع الذى يتوهمه السامع من قوله (فيك) ، ثم أراد بالجملة المعترضة أيضا نفى الخير عن الشوك ، لئلا يظن أحد أنه يمكن الانتفاع به ، ولولا هذه الجملة لما بلغت الصورة الأدبية هذا المبلغ من القوة والدقة فى نظم الكلام . وحذف الفاعل وهو : « المطر » صونا لفضله وخيره ؛ لأن هذه الشجرة الخبيثة لا يستحق معها ذكر المطر ، فضلا عن خيره وفضله .

ويقول ابن الرومى :

ومن نكد الدنيا إذا ما تنكرت	أمور - إذا عدت صغارا - عظائم
إذا رمت بالمنقاش نتف أشاهبى [1]	أتيح له من دونهن الأداهم [2]
فأنتف ما أهوى بغير إرادتى	وأترك ما أفلى [3] وأنفى راغم
يراوغ منقاشى نجوم مسائحى [4]	وهن لعينى طالعات نواجم [5]

أول ما يطالعنا فى هذا النظم هو ذكر حرف الشرط الذى يفيد اليقين فى الزمن

(١) الأشاهب : المراد الأبيض من الشعر . (٢) الأداهم : المراد الشعر الأسود .
(٣) أفلى : ابحث . (٤) مسائحى المراد به شعر الرأس الأبيض والأسود ، كالثوب المخطط .
(٥) الديوان المخطط ورقة ٢٥٦ ، ٢٥٧ جـ٤

وهو « إذا » ثلاث مرات ؛ ليوحى بأن الدهر عمر يقطعه الإنسان ، وكذلك تنكر الدهر له وقسوته عليه أمر ثابت ومقرر ، ولا يتخلى عنهم ، وتلك هى مرارة الشيب التى يحس بها الشاعر منذ رحل الشباب ، فالشيب نذير الفناء .

ومهما ابتلى الناس بمصائب الدهر ، فهى نذر يسير ، مما خبأه لهم فى حياتهم وقوله : « من نكد » التى تدل على البعضية تفيد أكثر مما سبق .

وقدم قوله : « من نكد الدنيا » مع أنه جواب إذا الشرطية ؛ ليعجل بالمساءة ويدل على حظه التعس فيها ، وأن الشاعر ما نال منها غير النكد ؛ ليسد الطريق على من يظن أنه لم يحرم من مطايبها .

ومما يضاعف النكد فى نظر الشاعر أن البعض يعد منغصاتها من الصغائر التى لا أثر لها فى النفس ؛ وهذا نكد آخر يضاف إلى نكد الدهر ، وهو ما توحى به الجملة المعترضة فى قوله « إذا عدت صغارًا »

وأخفى الفاعل وبنى الفعل للمجهول ؛ ليوحى الشاعر بأن مثل هذا الرجل لا يستحق أن يعيش ، بل الأولى به العدم ؛ لأنه لا يقدر الأمر قدره ، ولا يزن بعقله تصرفات الدنيا وأحوالها .

ثم يكشف حقيقة هامة ، وهى أن الضعف يؤدى إلى ما هو أضعف بل إلى العدم ؛ فالشيب الذى أنهكه ، وبث فى أعضائه رعشة واختلالا ، لم يقض على ما بقى فى نفسه من أمل فى العيش والحياة ، فهب بالمنقاش ، لينتف ما تفرق من شعره الأبيض ، لتبتسم له الحياة ولو زورا ، وإذا برعشة الشيب التى تمسكت بأصابعه القابضة على المنقاش فى حرص تنقله ليلتقط بها سواد شعره ، وتقتل فى رأسه بقايا الأمل الممثلة فيما بقى من الشعر الأسود ، وصبابة رجاء من شباب يخايل من حين إلى آخر ، فتشتعل الرأس شيبا ويزداد ضعفا على ضعف ، ويؤدى الضعف إلى ضعف حتى ينتهى إلى الفناء والعدم .

وما أروع بناء الفعل للمجهول فى قوله « أتيح له من دونهن الأداهم » فقد جعل الأداهم فى حكم الفاعل وهو « نائب الفاعل » وحقه أن يقع عليه الفعل ؛ ليكون مفعولا وذلك لمغزى لطيف وهو أن شعره الأسود لا يسيطر عليه ابن الرومى ، بل هو كذلك يفلت من يده ، ويسرع إلى المنقاش الذى يستأصله ، حتى يسمح لظهور ما اختبأ تحت البشرة من شعر أبيض .

فما بقى من الشعر الأسود قلق فى مكانه ، يتحين الفرص للهروب ، يتواطأ

على إنهاكه للضعف الذى سرى فى رعشة يديه ، مما جعلها تخطىء فى تصرفاتها ، والضعف الذى يعقب خروج الشعر الأسود المتحفز دائما لقبضة المنقاش ، فكلا الضعفين يسرع بنهاية الشاعر ؛لذلك حسن موقع الفاء فى قوله « فأنتف ما أهوى » فى سرعة فائقة من غير تريث ولا تمهل ؛ فاليد بضعفها لا تقوى على انتفاء الشعر الأبيض ، فتخر مرعوشة ؛ لتهبط حيثما تقع ، والشعر الأسود لم يصبر ولم يثابر ، بل مكن الشعر الأبيض من الإنتشار؛ليعم الرأس كله،ويقع ذلك رغم أنف الشاعر .

وفعل « أفلى » بمعنى أبحث ، يوحى بأنه فاعله يبحث عن الهلاك ، ويتوغل فى العدم ، لأن من معانى « أفلى » البحث عن القمل والبراغيث ، وهى حشرات ضارة بالصحة تؤدى إلى ضعف الجسم وهلاكه ، وهذا هو سر انتقاء اللفظ والإصابة فى انتقاء موقعه ، مع أن اللفظ هنا ، حقيقى .وليس مجازيا ، لأن من الحقائق ما يفوق المجاز فى الصورة الأدبية كما مضى من صور ، وكما سيأتى بعد ذلك فى « منزلة الحقيقة منها » .

وهل تجد أروع من قوله يراوغ ذلك اللفظ المصور ، فى مادته وصيغة ، وما يوحى به من الصراع العنيف بين الحياة والموت ، كحركة الذبيح فى قوة المنقاش بصلابته ،يريد أن يعين ضعف اليد ،فينتخب الشعر الأبيض الماثل فى مرآى عين الشاعر ،المتصلبة الزائغة العـاجزة ؛لكنه لا يقوى على ذلك ،كما لا يقـوى الذبيح - على الرغم من عنف حركته - على إعادة الحياة له كما كانت .

هذا ما كان من أمر النظم عند ابن الرومى ، وأثره القوى فى الصورة الأدبية وكما رأينا فإن النظم الجيد يغلب على صوره فيما قدمناه ، بل ما عرضته من صور للنظم هو دون ما اشتهر عنه من صور رائعة قوية ، حتى لا أكون مبالغًا وممالئًا للشاعر من ناحية ، ومن ناحية ثانية لتكون الصور السابقة كشافة مشرقة بقدرة الشاعر على النظم ، الذى تتألف منه الصورة الأدبية من غير قصد ، وتعمل فى انتقاء النصوص المعروضة للدراسة ، ومن ناحية ثالثة لنوضح ما أضفاه النظم على الصورة من جلال وحيوية ، بحيث لا تقل فيها عما لو كان بالصورة استعارة أو كناية أو تشبيه أو غيره من وسائل الخيال .

لذا نرى أن نوضح بعد حديثنا عن النظم ، منزلة الحقيقة من الصورة الأدبية عند ابن الرومى .

منزلة الحقيقة من الصورة الأدبية

أشتهر ابن الرومى بالشعر العميق والغزير فى المعانى ، لإلحاحه فى الفكر واستقصائه الخواطر ، حتى لا يبقى فيه أثرًا أو ظلا ، وفاء بالغرض وإتماما للهدف فهو شاعر الفكرة والعمق ؛ فجاءت صورته غاية فى الكمال ، مستوفية جميع أجزائها وخصائصها .

ومضى حكم ابن رشيق على شعر ابن الرومى قديما ، حين يقلب المعنى على وجوهه ، ويقلبه ظهرا لبطن ، ويذهب إلى كل وجه وصوب ، حتى لا يترك فيه طمعا لأحد من بعده ، لذلك كان أولى بلقب الشاعر لاختراعه وحسن إفتتانه[١] .

يقول ابن الرومى :

شعرى إذا تأمله الإنســان ذو الفهم والحجـى عبده[٢]

وشاعر على هذا النمط كان مغرما بالفكر ، هائما مشبعا بالمنطق والفلسفة نمت فى نفسه قدرة عجيبة على استغلال الحقائق فى الصورة ، إن لم تسم الحقيقة فى بعض الصور على صور الخيال .

ولا يقل أثر الحقيقة فى جمالها عن أثر الخيال بأنواعه من مجاز واستعارة وكناية وتشبيه فى جماله وروعته ، وللحقيقة خصائص فى التصوير عنده وهى :

١ - إطلاق المعنى حقيقة مقررة دون اعتماد على الخيال :

وابن الرومى لم يهمل الحقيقة ولا الخيال ، ولم يعتمد على أحدهما دون الآخر ؛ لكنه وفى كلا منهما حقه ، فلو تجمعت خيوط الإثارة والجمال من الحقيقة فى الصورة ساقها من غير تأن أو انتظار لرافد من روافد الخـيال ، وكذلك الأمر فى الخيال ، لتساويهما فى الدرجة عنده .

وسبق أن جعلت التصوير الحقيقى رافدا من روافد الصورة كالخيال والنظم

---

(١) الغمدة : ابن رشيق ص ١٦٤ جـ ١ .

(٢) المخطوط ورقه ٢٤٩ جـ ٢ .

والموسيقى وغيرها ، وقد قرر ذلك الإمام عبد القاهر مفضلا النظم على سائر الروافد وهذا حق ، ، لأن ألوان الخيال وسحر الحقائق ، لا يظهر كل منها إلا إذا عرف مكانه الجيد من النظم والتركيب .

ولكن النقد الحديث اعتنى بالخيال أكثر من غيره ، بحيث لم تذكر الصورة عندهم إلا مقرونة بالخيال ؛ فهو عمود الصورة الأدبية عندهم لا يعرفون غيره ، ولا تجد الحقيقة مكانها منها عندهم بجانب الخيال بحال من الأحوال إلا عند القليل من النقاد .

وليس معنى ذلك أننى أغض من شأن الخيال بل هذا ما لا أقصده ، لأن للخيال أثره القوى فى الصورة وسحره البارع فى النفس ؛ لكن الأثر الجمالى قد يوجد فى نظم مجرد عن الخيال . وفى صورة تعتمد على الحقائق ، لأنه يوجد فيها من الجمال والروعة ما يقوم مقام الخيال .

مع أن هناك فروقا جوهرية بين الحقيقة والخيال ، أهمها : أن الحقيقة لغة الفكر والعقل والخيال لغة الوجدان والشعور والعاطفة ، ولغة الخيال تقوم على التجوز والاتساع ، بينما أسلوب الحقيقة يقوم على الدقة والتطابق من غير تجوز واتساع ثم إن الادعاء يقوم فى الخيال على نقل المعنى الأقوى من لفظ آخر إلى المعنى المراد ، ليقوى أثره فى النفس ، وموطن الروعة إنما هو فى هذا الادعاء وذلك النقل ، فيدعى أن الرجل أسد لشجاعته ، وأن العالم بحر لعمق علمه وسعة معارفه ، بينما الحقيقة لا تعتمد على هذا النقل من شىء إلى شىء ، وإنما تعتمد على الادعاء المطلق ، حتى يحال ما يشبه الكذب إلى حقيقة مطلقة ، لما يضفى عليها الشاعر من قوة التعليل والتدليل ، وتقرير الأسباب وتحريك المقدمات إلى النتيجة الحتمية ، وتلك قدرة لا تجدها إلا عند فلتات الدهر من الشعراء ، وهى لا تقع لهم طيعة سهلة لمرتقاها الصعب ، بل تتنزل عليهم صورتها الحين بعد الحين .

ومن هؤلاء الشاعر المصور ابن الرومى فى قوله ، الذى يثبت حقيقة صراخ الطفل عندما يصدعه نور الحياة ، فيقول :

لما تؤذن الدنيا به من صـروفها   يكون بكاء الطفـل حين يولد
وإلا فما يبكيه منها وإنهـا   لأوسع مما كان فيـه وأرغد

إذا ذكر الدنيـــــا استهل كأنه   بما سوف يلقى من أذاها يهدد[1]

فالشاعر يصور صراخ الطفل عندما يولد ؛ فيرى أن الحامل بما تعانيه من مشقة الحمل وجهد الثقل فى رحمها ، إنما هو من قسوة الدهر عليها ، فطالما سهرت الليل من شدة الألم وحبال بطنها مشدودة ، حتى اكتفت بالنعاس قائمة أو جالسة ، وامتنع عليها الاستلقاء خوفا على نفسها أو على الجنين ، ثم قسوة الدهر المتمثلة فى صراع الجنين فى بطن أمه ساعة الوضع بطلقات تصرخ منها فى وجه الدنيا ، التى لم تجن عليها ،بل تقدم لها من الأحياء ما به تكون حياتها وتعميرها .

ثم يخرج الطفل بعد أن كتم الرحم أنفاسه وأصواته ، ليصرخ فى وجه الحياة انتقاماً لأمه منها ، وخوفاً على نفسه من أن يدور عليه كأسها العلقم وشرابها المر فيستمر فى الصراخ ليلا ونهارا .

ويقيم الدليل الذى يرد وسواس كل منكر ، والبرهان الذى يجلى كل لبس أو غموض ؛ فلا يظن الناس أن الطفل يبكى لطبيعة فيه ، ولا لمرض أصابه ، ولا من أحد جنى عليه وآذاه ، ولا من ضيق الدنيا وعدم وجود مكان له فيها ، فهى مهما ضاقت على النفس أرحب بكثير من رحم أمه ، الذى عانى فيه الضيق والظلمة وكتم الأنفاس ، ولكن الذى يبكيه حقاً هو ظلم الحياة المؤلم ، وقسوة الدهر النافذة وصروف الدنيا ونوائبها الثاقبة ، لذلك يستهلها بالبكاء خـــوفا من أذاها واتقاء من لظاها .

الحقيقة فى الصورة الأدبية عند ابن الرومى تحتفظ بجوهرها الأصيل من غير تغيير فيه ، ولا نقل من معنى إلى آخر ، كما فى الخيال حينما ننقل لفظ الأسد إلى الرجل الشجاع ؛لكن الحقيقة فى الصورة تظل مادتها كما هى ، ثم يخلع عليها الشاعر القدير أضواء وظلالا تلونها وتغير مظهرها وتزيد فى ملامحها ، ويسدل عليها أستاراً من ألوان المبالغات وإشعاعا من الدعاوى ، لتصير الـمادة بعد هذا الصنيع حقيقة مقررة لا تقبل المراء وقاعدة مسلمة لا تقبل الجدل فى تصوير أدبى بارع .

رد ابن الرومى خطأ الطبيب فى علاجه له خاصة ، والمريض عامة إلى القدر فليس الخطأ من الطبيب وإنما هو فى تنفيذه للقضاء الذى اتخـــذه الطبيب وسيلة

---

(١) الدوان المخطوط ورقة ١٧٧ جـ ١ .

لإيقاعه ،وعلى ذلك ؛ فالطبيب الذى يؤتى به إلى المريض إنما هو قضاء له وحتم عليه فكما أن المرض سبب فى الموت ، كذلك الطبيب سبب آخر فى التعجيل به ؛ فالطبيب والمريض سواء أمام القدر لا يستطيع أحدهمـــا دفع الموت عن أنفسهما ولا عن غيرهما ، فالذى حق عليه الموت ، يؤتى له بالطبيب - وهو من شأنه الشفاء وتنشيط الحياة - ليعجل بموته ، وينفذ قضاء ربه ، لا ليشفيه ويحييه ٠

ولولا قوة الدعوى الشعرية المبنية على الحقيقة فى البيتين التاليين لما كانت صورته الشعرية قوية تحرك المشاعر وتوقظ الخواطر ، كمـــا يصنع ذلك الخيال بوسائله ٠ يقول ابن الرومى فى هذه الصورة :

غلط الطبيب على غلطـة مورد ... عجزت محـــالته عن الإصدار

والناس يلحون الطبيب وإنمـــا ... غلط الطبيب إصابة الأقـــدار

وهذه الصورة تقوم على حقيقة يصورها من خلال نفسه وهى أن الموت قضاء وحتم ؛لكنه يلونها من نفســه ، ويفيض عليها من شعوره ، ويلبسها دعوي جديدة ، حيث يرى أن الطبيب - وهو محل الشفاء - هو من إصابة الأقدار ، إذا أخطأ فى علاج المريض ؛ وبذلك تصير هذه الدعوى الجديدة هى الأخرى حقيقة ثابتة مقررة كألشأن فى الحقائق ، وهى فى نفس الوقت تتفق مع جوهر الدين وروحه ، مع أن الشاعر لونها بلون آخر ، وطبعها بروح من عنده ، وأضفى عليها أضواء وظلالا كل ذلك منح الصورة القوة والحيوية والتأثير والروعة والجمال ٠

جاء فى دلائل الإعجاز « قوله »[٢] :

ما أنت بالسبب الضعيف وإنما ... نجح الأمور بقـــوة الأسباب

فاليوم حاجتنا إليك وإنمــــا ... يدعى الطبيب لساعة الأوصاب

يقول عبد القاهر فى البيت الثانى ، وهو ما يعنينا : « أناقد وضعنا الشىء فى موضعه وطلبنا الأمر من جهته ، حين استعنا بك فيما عرض من الحاجة ، وعولنا

---

(١) المخطوط ٣٦٠ جـ٢ ٠

(٢) ذكر الدكتور خفاجى أن هذا البيت لمحمد بن أحمد بن سليمان وقيل لابن الجراح وقيل للزبير بن بكر دلائل الإعجار) االتحقيق له ص ٢٣٤ ٠

على فضلك ، كما أن من عوّل على الطبيب فيما يعرض له من السقم ، كان قد أصاب بالتعويل موضعه وطلب الشيء من معدنه [1] » .

فالحقيقة فى هذه الصورة ، تغاير الحقيقة هناك ، وكلاهما مجرد عن الخيال وحجة هذا قوية كحجة ابن الرومى فى حقيقته هناك ، وهما على النقيض تماما كالخيال ، الذى يختلف لونه فى الصور باختلاف خواطر الشاعر وإحساسه .

فالطبيب عليه المعول فى الشفاء ؛ فهو من أقوى الأسباب التى تعين عليه ، وتقضى على المرض ، كالشأن فى ممدوح الشاعر ؛ فقد علق القائل نجاح أمره على من وثق فى معونته ، واطمأن إلى قوته فى دفع المكروه ، كالأمر فى الطبيب الذى يعتمد عليه المريض من أجل العافية والبرء من مرضه كذلك .

صورتان قويتان ، تغذيهما روافد الحقيقة ، ولكنها مختلفتان فى الاتجاه والتعليل والادعاء والتلوين وقوة الإقناع والتأثير ، وأن اصطبغت الأولى عند ابن الرومى بصبغة الدين ، واصطبغت الثانية بصبغة العرف وما جرت عليه العادة بين الناس .

على أن الصورتين تسرى فيهما روح المنطق الشعرى ، ويتكون نسيجهما من خيوطة ، فى تكوين النسق الحقيقى للصورة ، وأنها تبدو واضحة فى صورة ابن الرومى ، وهذه الروح تعد من أهم الخصائص فى صوره التى تعتمد على الحقيقة ولم يفسد البرهان التصوير فى شعر ابن الرومى غالبا ، كما ادعى عليه الفساد أبو عبادة البحترى المعاصر له حين هاجم البحترى الاتجاه المنطقى فى الشعر [2] .

ودعوى البحترى فى هذا الصدد وهى تجريد الشعر من أدلة المنطق وبراهينه دعوى قوية وجريئة ؛ لأن لكل علم ولكل فن طبيعته الخاصة التى تتميز به عما سواه، بحيث لو طغى أحدهما على الآخر ، لخرج عن طبيعته وصبغته ، وأصبح الشعر منطقا ، والمنطق شعرا .

ولا يتم هذا إلا عن طريق سرد المقدمات والاستعانة بها ، كما يستعين بها المنطق للوصول إلى النتائج الحقة والحقائق المسلمة ، وإذا صار هدف الشعر وطبيعته على

(١) دلائل الإعجاز الإمام عبد القاهر الجرجانى : تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجى ص ٣٣٤ : ٣٣٥ .

(٢) أسرار البلاغة : الامام عبد القاهر .

هذا النمط ؛ فحينئذ يتجرد من ثوب الشعر المثير الممتع ، ويتردى فى مهاوى المنطق الذى ينقل إلينا الأفكار المجردة جافة خالية من الإثارة ، وهذا ما نؤيده عند البحترى إذا كان يقصد بدعوته ما قدمناه ، وهو فى ظنى هو الغالب ، لأن البحترى كان يوجه دعوته إلى علماء الأخلاق والكلام ، الذين اشتهروا بالحكمة والوعظ والإرشاد - مثل الفراء - فى شعرهم ٠وابن الرومى لا يمت إلى هؤلاء بسبب ، وليس على منهجهم وطريقتهم فى الشعر ٠

ومما يؤيد رأينا فى البحترى أنه لم يقصد ابن الرومى بدعوته ، دليل آخر وهو ما تدل عليه قصة أبى عثمان الناجم حين التقى البحترى بابن الرومى بتدبير منه ، بعد أن ألح البحترى عليه فى أن يصحبه فى مجلس الناجم ، واعترف البحترى أخيرا بعد المساجلة التى تمت بينهما بتقدم ابن الرومى عليه فى فن الشعر [1] ، ولا يضير هذا الحكم أن المعارضة كانت فى الهجاء الذى اشتهر به ابن الرومى ؛ لأن الهجاء كغيره من شعره ، وجميعه تسرى فيه روح المنطق والفلسفة ، وإلا لأنكر عليه عمقه فى المجلس صاحب الدعوى السابقة ، ولم يشهد له بالتفوق الشعرى ٠

والذى أراه ضروريا فى تقدم الشعر هو اتساع ثقافة الشاعر ، مع الموهبة والذوق والأصالة ؛ فقد يدرس الشاعر المنطق والفلسفة وعلوم الأخلاق ، ويلم الشاعر بكل العلوم عامة عن وعى وعمق ، حتى تسرى روحها فى دمه وفكره ، وتمتزج بمخزونه فى الشعور واللاشعور ، فإذا كتب الشاعر صورة أدبية ، نرى فيها روح هذه العلوم وعمقها وترابطها ، واكتمال أجزاء الصورة والتلاؤم بينها ، مما يجعلها تقوم فى الإقناع والتأثير مقام سوق المقدمات ، لتحديد النتائج فى المنطق ، لا **أن تشتمل الصورة الشعرية على هذه المقدمات ، وتلك النتائج البرهانية ٠**

وهذا ما نراه بعيدا كل البعد عن التصوير الأدبى عند ابن الرومى المبدع فى تصوير الحقائق ، التى تعتمد على أدلة شعرية ، تمتع وتؤثر من غير مقدمات ونتائج ٠

ولولا هذا العمق والتلاحم فى النسق الحقيقى بصفة عامة ، لتوقف الشعر العربى عن تقدمه ونهضته ، وصار اللاحق يردد ما انتهى إليه السابق كحال الشعر فى عصوره الراكدة ، قبل النهضة الأدبية الحديثة ،ولولا ذلك أيضا لأبعد النقاد أمثال

---

(١) الموشح : المرزبانى ٥٤٣ ٠

شعر المتنبى وأبى العلاء المعرى وشعرهما بصفة عامة من عيون الشعر العربى ، وتناقل بهذا النقاد فى كل عصر .

وحينما يصور المتنبى الطب والأطباء تصويرا يعتمد على الحقيقة لا الخيال ، فإنه يشق طريقا آخر فى صورته غير الصورتين السابقتين ، ويصير عنده الطب فساداً والأطباء هراء وعجزا ، وإن كان هذا كذب لما جرت به العادة وما تعارف عليه الناس لكنه فى عرضه الأدبى المثير لهذا الكذب استطاع أن يخدع القارىء به ، ويسير مسرى الحقائق المطلقة الصادقة ، حتى لا تقبل المناقشة والجدل ، يقول المتنبى فى قصيدته الميمية « الحمى » :

يقول لى الطبيب أكلت شيئا	وداؤك فى شرابك والطعام
وما فى طبه أنى جـــواد	أضر بجسـمه طول الجمام
تعود أن يغبّر فى الســرايا	ويدخل من قتــام فى قتام
فأمسك لا يطـال له فيرعى	ولا هو فى العليف واللجام (١)

ويخطّىء المتنبى الطب فى هذه الصورة ، ويسخر من أصوله وقواعده التى استقرت فى أذهان الناس على أنها حقائق مطلقة ، لا تقبل المراء والجدل ؛ فيحطم هذه الحقائق ويكذبها ، ويضع مكانها حقيقة أخرى ، تعتمد على الفكر والعقل لا على الخيال فى التأثير والإقناع والجمال والإمتاع ؛ فيرى المتنبى أن الأفراط فى الطعام والشراب ومخالفة نصح لطبيب له فيهما ، كل هذا لم يؤد إلى مرضه ، وإنما الأسباب الحقيقية عنده فى المرض هى الأسر والحبس عن اقتحام المعارك وخوض الصفوف لأنه قد اعتاد الحروب ، لا يهدأ من معركة حتى ينتهى إلى أخرى ، غير هياب بمخاطر القتال وأهوال الاقتحام .

وهنا يحطم أسباب المرض التى تعارف عليها الناس ، واستقر بها الطب ويضع أسبابا أخرى لا تقل فى نفوسنا عن الأسباب المتعارف عليها فى القوة والتأثير .

ويصور ابن الرومى معركة التفاضل بين النرجس والورد ، حيث يفضل الأول على الثانى فيقول منها :

---

(١) ديوان المتنبى تحقيق عبد الرحمن البرقوقى جـ السعادة ١٣٤٩ هـ ١٩٣٠ م .

خجلت خدود الورد من تفضيله ... خجلا توردها عليـــــه شاهد
فصل القضية أن هـــــذا قائد ... زهر الرياض وأن هذا طـــارد
شتان بين اثنين هذا موعـــــد ... بتسلب الدنيا وهذا واعـــــد
للنرجس الفضـــــل المبين بأنه ... زهر ونور وهو نبت واحـــــد
يحكى مصابيح الســــماء وتارة ... يحكى مصابيح الوجوه تراصد
ينهى النديم عن القبيح بلحظه ... وعلى المدامة والسماع مساعد
هذى النجوم هى التى ربتهمــــا ... بحيا السحاب كما يربى الوالد
فتأمل الأثنين من أدناهمـــــا ... شبها بوالده فذاك الماجـــــد
أين العيون من الخدود نفاســـة ... ورياسة لولا القياس الفاسد(١)

وتفضيل الورد على النرجس يكاد يكون مجمعا عليه فى الأدب العربى والشواهد على ذلك كثيرة وظاهرة لا تحتاج إلى تمثيل هنا ، وذكرت فى فصل التأثير صورة لذلك ، حينما وازنت بينهما وبين الصورة التى معنا(٢).

فإذا جاء ابن الرومى ، ونقض هذه القضية ، التى أصبحت حقيقة عند الناس وكذبها ببراعته التصويرية ، ليعطى لنا على أنقاض ما وقر فى أذهانهم ، صورة مخالفة تماما لقولهم ، تحوى من عناصر التأثير والإقناع ، والقوة والجمال ، ما يجعلها لا تقل عن الصورة المخالفة لها فى هذا

فالحمرة فى الورد إنما ترجع لخجلة من جمال النرجس وفضله على الأزهار فهو القائد والبشير بالإمتاع والجمال ، وهو زهر ونور معا تشرق الدنيا بنوره كمصابيح السماء ووجوه القوم · له عين تترصد القبيح وتنهى عنه ، وتحفل مجالس الطرب به ويؤنس محافل المنادمة ، وهو نبت أصيل نبت على غرار أبويه كنجم السماء فى ضوئه ·

ما أعظم الفرق بين العين والخد ، فقد يستغنى الإنسان عن تورد الخد ولا يمكن

---

(١) الديوان المخطوط ٢٠٢ جـ ١ ·

(٢) عبقرية ابن الرومى : للمؤلف · هذا الكتاب نشرته عام ١٩٧٥ وهو جزء من بحثى فى الدكتوراه : « الصورة الأدبية فى شعر ابن الرومى » بعد أن أجيزت بمرتبة الشرف الأولى مع طبع الرسالة فى مايو عام ١٩٧٣م ·

أن يستغنى بحال عن الأبصار ، لأن العمى يحرم صاحبه من التمتع بجمال الطبيعة والاستمتاع بسحرها ·

واستطاع الشاعر بعبقريته فى التصوير ، أن يقنعنا بفضل النرجس على الورد إنها قدرة على تصوير الحقائق كتصويره القوى الذى يعتمد على الخيال ·

١ - **تلك هى الخاصة الأولى** : فى هذا اللون من التصوير الأدبى عند ابن الرومى ·

٢ - **والخاصة الثانية** : هى الدقة فى النظم ، ومراعاة أسرار الجمال فيه ، وسبق أن عرضت كثيرا من الصور فى حدثيى عن النظم ، الذى بنى على الحقيقة دون الخيال ، وبينت فيها عناصر الجمال ، ومصادر التأثير ، وعند ابن الرومى الكثير من الشواهد يقول :

فكيف ولو ألقيت فيه وصخـــــرة
لوافيت منــــــه القعر أول راسب
ولم أتعلم قط من ذى ســــــباحة
سوى الغوص والمضعوف غير مغالب[١]

وما أجل وقع الأستفهام فى الصورة ؟ فهو السؤال عن مدى خبرة ابن الرومى فى الإبحار والسباحه والعبور بالجوارى ، لكنه بوضعه على هذه الكيفية فى النظم شف عن معنى آخر ، وهو نفى الإبجار والسباحة عنه لدرجة يتعجب منها المرء ·

وانظر كيف نهض الإستفهام بهذه المعانى ، وهو ما يحتاج إلى تركيب كامل ليفيد ما سبق ثم التعبير بما يفيد الشرط ، وهو حرف « لو » ليشد انتباه السامع ويرتبط بالنص مشغولا به متفرسا فيه ، حتى يأتى على كل المراد ·

ولا يخفى علينا أن سحر الأدب ، يرجع إلى قدرة النص على شد انتباه القارىء، ثم بناء الفعل للمجهول ، « ألقيت » وما يضفى على الصورة من معنى يزيد من سحرها ؛ فهو يسبق الصخرة إلى قاع البحر ، إذا وقع مضطرا بأسباب خارجة عن إرادته مما يجعله يقاوم السقوط ، ويدفع عن نفسه الغوص والغرق ، ومع ذلك كان أسرع من الصخر إلى القاع ·

(١) المخطوط ٦١ جـ ١ ·

ثم « واو المعية » التى تؤكد أن الشاعر لا يسمع عن السباحة والبحر فضلا عن معرفة إباهما ، فهى تسوى بينه وبين الصخرة التى تسرع فى الغوص .

والتنكير فى « صخرة » للتعظيم ، لتفيد أنها على الرغم من ضخامتها لكن ابن الرومى أسرع منها إلى القاع .

والتعبير بكلمة « وافيت » يؤكد المقاومة التى يعانيها الغريق ، حتى إذا لم يجد جدوى من هذه المعاناه أسرع بنهايته ، لئلا يطول عذابه فى المقاومة ؛ لذلك حسن الإتيان بكلمة « راسب » لما يوحى به اسم الفاعل من إرادة الفعل والقيام به ، وجاء ليؤكد الإسراع إلى قاع البحر والتعجيل بالنهاية .

ثم ما يفيده التنكير فى لفظ « سباحة » من التقليل والتحقير ؛ فالشاعر لم يتعلم أدنى درجات السباحة بل جهلها تماما ، ويؤكد هذا المعنى لفظ « قط » الذى يوضح أن الشاعر لا يسمع عنها .

ثم ما يوحى به أسلوب القصر بطريق النفى والاستثناء فى قوله « ولم أتعلم .. سوى الغوص » ؛ فيوحى بأنه لا يجيد إلا الغوص فى السباحة ، ولم يتعلم فى حياته سواه ، ولا يعرف غير الوصول إلى قاع البحر .

هذا هو ما أفادته الصورة ، وغيره من المعانى ، التى نبعت من النظم المشدود بحلقات الحقيقة لا الخيال ، مما أضفى على الصورة الأدبية القوة والجمال ، والسر فيها يرجع إلى قوة الشاعر فى اختيار الكلمات ومواقعهما وغير ذلك من خصائص النظم .

ويصور ابن الرومى الذين عابوا عليه شعره فيقول :

نظرت فى وجوه شعرى وجوه ... أوسعت قبل خلقها تقبيحـــا

فغدت - وهى زاريات عليه - ... والذى أنكرته منها أتيـــحا

أبصرت فى صقاله صورا منهـــــا قباحا فأظهرت تكليحا[1]

وهذه صورة أخرى ، يرجع جمال الحقيقة فيها إلى دقة النظم ، فترى الشاعر

(١) الديوان المخطوط ورقة ١٤٨ جـ ١ .

قد اختار كلمة « نظرت » ولم يقل « علمت » أو « فكرت » لإفادة أن عائبيه حمقى لا يحكمون عن عمق ، بل يكتفون بالنظرة الخاطفة ، وأنهم لجهلهم لا يستبطنون شعره بعقولهم وعواطفهم ، ولكنهم يرمقونه بعيونهم الزائغة فيه ، ولئلا يظن القارىء، أن النظر هنا ، قد يكون بالعقل والفكر ، فقد أسند الشاعر الفعل «نظرت» إلى الوجوه التى بها العيون ، ولم يقل « نظرت عقول » وكان هذا الإسناد ادعى لتقوية المعنى السابق .

وقوله : « فى وجوه شعرى » يوحى بأن فراغ أجسام عائبية من العقل ، جعلهم يقلبون أبصارهم فى ظاهر شعره ،وليس من طبيعتهم ان ينتهوا إلى أعماقه ؛ ليقفوا على ما يوحى به من معان سامية .

ويوحى قوله : « أوسعت تقبيحا » بأن النظرة إن صحت عند بعض الناس باعتبارها من الوسائل القوية الموصلة إلى العقل والعاطفة ؛ فلا تصح عند مهاجمى شعره ؛ لأن وجوههم قبيحة ، وأعينهم غير صحيحة ، ترى الأشياء على غير حقيقتها فتصل إلى العقل مشوهة غامضة ، وأن قبح الوجوه لم يأت إليها من مورد واحد ، بل جاءها من مصادر عديدة ، لا يحصرها عد ، وهذا ما يفيده بناء الفعل للمجهول وإبهام الفاعل الحقيقى وعمومه ، ثم الألف فى كلمة « تقبيحا » التى تفيد الاطلاق والعموم أيضًا .

وزاد من جمال الصورة أيضًا ، موقع الجملة الاعتراضية هنا « قبل خلقها » حيث توحى بأن القبح طبيعة فيهم ، ورثوة عن آبائهم وأجدادهم ، وتلك العيوب متأصلة فيهم ، ولن تفارقهم ، بل سيور ثونها لأبنائهم من بعدهم ، لذا جاء حكمهم على شعره حكما فاسدا ، والشاعر كان يعرف ما عليه القوم من جهل وخوف فأخفاه، حتى عابوا شعره ، ففضح عيوبهم وأظهر جهلهم :

وسحر النظم فى البيت الثانى ، يكمن فى ثلاث مواطن :

أولا : فى الجملة الاعتراضية « وهى زاريات عليه » حيث تفيد أن الشاعر مع معرفته بهم لم يهاجمهم ، ولم يظهر عيبهم إلا وقت أن عابوا شعره عن سوء نظر .

وثانيها : هو التعبير بلفظ « منها » الذى يوحى بغزارة نقائصهم ، لا يحصرها حد وانتهى إلى الشاعر بعض منها فقط .

ثالثها : التعبير بكلمة « أتيحا » بالبناء للمجهول ، لإفادة أن سوءاتهم ، أصبحت ظاهرة للعيان ، لا تخفى على أحد ، وهذا يدل على أن شعر ابن الرومى يحمل من وسائل الجمال الظاهرة ، وعناصر القوة الواضحة ما يجعل الحكم بالإجماع على فساد أذواق عائبى شعره ؛ فحذف الفاعل الحقيقى يدل على عموم مفهومة فى هذا النظم .

وفى البيت أيضا آثر الشاعر التعبير بقوله « فى » فى جانب الصقل هنا للدلالة على أصالة الشعر وقوته ، وأن التهذيب والجمال متمكن من الشعر كتمكن الظرف من المظروف ، وذلك الصقل والتهذيب هو الذى كشف قبح أعدائه ، وتفاهة نقدهم لشعره ، ووجوههم لاتتخذ صورة واحدة من القبح ، بل كلما أعادت النظر ، ظهرت بصورة جديدة فى القبح تباعًا ، وهذا ما أفاده التبعيض فى « منها » ، والتنويع فى تنكير « صورا » .

وما أروع موقع الفاء فى قوله : « فأظهرت » لتقوية المعنى السابق من التسرع فى الحكم ، من غير تأمل وروية ، مما يدل على سوء حكمهم ، المبنى على النظر بالعين لا بالعقل .

ثم ما بين الصقل والتهذيب من ترادف يلون المعنى ؛ فيشد الذهن ، ويحرك القلب . هذا وغيره من الصور الكثيرة التى يمتاز بها النظم القائم على الحقيقة لا الخيال .

٣ - **وثالثة الخصائص** : فى هذا اللون من التصوير يظهر فى اعتماد الصورة الأدبية على الحقيقة الموحية بمعان تقويها ، وأضواء تحييها ، وظلال تنساب إليها فى تنوع وانسجام بين أجزائها ، والصورة الموحية من أقوى الصور فى التأثير ، وأدل على طبيعة الشعر الرامزة ، لذلك سيأتى الحديث عنها فى موطن آخر إن شاء الله تعالى وهذا لا يمنع من ذكر بعض الصور التى تتصل بالحقيقة لا بالخيال ، منها ما يصوره ابن الرومى من « غناء قينه » فيقول :

غنت فمس القلب كل كـــرب   واستوجبت منـا أليم الضرب

لها فم مثل اتســـاع الدرب   بقباقة كبقيقـــات الحب[1]

---

(١) بقبق فى الكلام : إذا فرق فيه والبقيقة صوت الماء فى الكوز ، الحب بضم الحاء الجرة العظيمة من الماء - الديوان المخطوط ١٠٧ جـ ١ .

فهذه القينة حينما تبدأ فى غنائها ، وقد تفتحت القلوب للطرب واللهو ، لتتمتع بالنغم العذب ، إذا بها تصيب القلوب فجأة بالهم والغم ، فبداية أنغامها صواعق محرقة ، أو صواريخ مدوية ، وهو ما توحى به عبارة « غنت فمس القلب كل كرب» وتوحى الفاء فيها بيقظة سامعيها ، وحسن استعدادهم للسماع والإمتاع ، ثم جهارة صوتها فى الغناء وقوته مما جعله يصيب القوم بسرعة خاطفة ، ولرداءة صوتها فكان كفيلا بالكرب أوله فقط ، وهو ما يوحى به « مسَّ » ؛ فلم يتغلغل الصوت فى أعماقهم، بل انصرفوا إليها مذعورين ، ينهالون عليها بالضرب فى غير وعى ، وهو ما توحى به الواو أيضا فى قوله : « واستوجبت » ؛ لأنها عطفت ما بعدها على الفعل المتصل بالفاء ، التى تفيد الترتيب والسرعة لا التريث .

ولها فم لا لغيرها ، فأسلوب القصر يوحى بأن اتساعه صفة خلقية فيه لدرجة أن الفم صار لا ينضبط فيه النغم ، ولا تستقيم لديه مخارج الحروف ، فيختلط بعضها بالبعض الآخر ، حتى يتجمع فيه عدة كلمات فتخرج دفعة أخرى ، منفصلة عن سابقتها فى النغم والاتصال وهكذا فهو مفتوح دائما دون انضباط .

وأما اتساع الدرب ، وبقبقات الحب ، فيوحى بايحاء آخر عن طريق الخيال لا الحقيقه ، وليس هذا موضع حديثنا هنا .

ويقول ابن الرومى فى صورة أخرى :

فقدمت رجـــلا رغبة فى رغيبة	وأخرت رجـــلا رهبة للمعاطب
أخاف على نفسـى وأرجو مفازها	وأستار غيب الله دون العـواقب
ألا من يرينى غايتى قبـل مذهبى	ومن أين والغايات بعد المذاهب[1]

ذلك التصوير يحوى من الحقائق الكثير ، فالرجل الدقيق إذا أراد تنفيذ أمره أخذ يقدم مرة ثم يحجم أخرى ، وهكذا حتى تنكشف له جوانبه ، مما يدفعه إلى إتمامه ، والوصول إلى ما يهدف إليه ، وهو فى ذلك يتوخى ما يعود عليه بالفوز والتوفيق ، وقد يكون الأمر على خلاف ما يتمنى ويتوقع بعد بذل الجهد ، وتقديم الدواعى والأسباب ، وهنا تقف قدرة الإنسان عاجزة عن إدراك أسرار الأمور فى

---

(١) الديوان المخطوط ورقة ٩٦ جـ ١ .

الحياة ، وحينئذ يقف مشدوها ينشد الغاية المرجاه ، وكيف تأتيه وهو مقيد ، لا يسعى إليها ، وإن سعى إليها ربما وقع فريسة للغيب .

هذه الصورة توحى بالطبيعة البشرية العاجزة ، وتشف عن تكوين الإنسان الجاهل ، الذى مهما بلغ من العلم والمعرفة . فإنه يقف متحيرا مشدوها فيما وراء الطبيعة ، يائسا مبلبلا أمام الغيب ، مضطربا زائغا فى أمر القدر ، غاضبا ثائرا على ما احتجب عنه من الأسرار ، وما خفى من العواقب ، فيعجز الإنسان عن فهم أسرار الوجود، ويشل العقل عن لغز الكون ، وتصعق النفس بقوى العالم الخفية ، التى تترصد به حتى فى مواطن الأمن والرجاء ، وكلما أمعنا النظر فى هذه الصورة كشفت عن مخبوئها من أسرار الجمال ، كما يكشف القدر عن كمائنه ودفائنه .

هذه الخصائص الثلاث من أهم خصائص الحقيقة فى الصورة الأدبية عند ابن الرومى ، أمدتها بالحيوية والقوة والإيحاء ، مما لا يقل عن التصوير الأدبى الذى يعتمد على الخيال ووسائله المختلفة ، كما سيأتى بتفصيل فى مكـــانه إن شاء الله تعالى .

والنظم ليس جملة واحدة .. ولا جملتين ، بل يشمل فى العادة كل فقرات الصورة الأدبية من أول كلمة ، إلى آخر حرف فى القافية سواء اشتملت الصورة على ما يتصل بالعقل والفكر ، أو الخيال والعاطفة ، لذلك كان لزاما علينا أن ندرس الوحدة بين التركيب فى الصورة ، والترابط بين أجزائها ، وائتلاف تعاطفها ، فقوة الصورة تكون فى اتساقها وانسجامها وتمام أجزائها .

والصورة لا قيمة لها ولا أثر للجمال فيها ، حين يسرى فيها خلل فى الأجزاء أو اضطراب فى التركيب ، أو نقص فى العناصر ، أو تنافر فى الوسائل ، وغير ذلك مما يذهب بروعتها ويخل بجمالها ويضعف أثرها فى النفس .

ولهذا كله كان من الضروى أن نتناول الوحدة فى الصورة الأدبية بالبسط والتفصيل ، لتتضح معالم الصور أكثر وأعمق .

* * *

الوحدة فى الصورة الشعرية

قبل أن أبدأ فى تحديد مفهوم الوحدة فى الصورة الشعرية ، ثم تحققها فى شعر ابن الرومى ، أريد أن أوضح العلاقة بينها وبين الوحدة فى الموضوع والأفكار وحديثنا فى بيان الوحدة فى الموضوع سيكون موجزا ، متوخيا التوضيح بقدر ما يحدد لنا معنى الوحدة فى الصورة الشعرية ·

والوحدة فى موضوع القصيدة أو الصورة العامة لها مسها النقاد القدامى مسا رقيقا كالحاتمى وابن رشيق وعبد القاهر الجرجانى وغيرهم ، وإن كان لها مفهوم غير المفهوم العميق لها فى النقد الحديث ، ويكفينا أنها كانت تمثل فى معناها المحدود مرحلة من مراحل التدرج الطبيعى التاريخى ، حيث انتهت إلى مفهوم متكامل لها يعتمد فى أصوله على المفاهيم السابقة للنقاد القدامى ، وبلغ درجة من الدقة بقدر رواج قيمة الوحدة فى الشعر والنقد الحديثين ، وخاصة عند الشعراء النقاد كالشاعر خليل مطران والعقاد وشكرى والمازنى ، وإن كانوا جميعا فى معظم قصائدهم تناولوها بدقة حتى استقامت لهم الوحدة فى الموضوع ·

وأما الوحدة فى الصورة الأدبية الكلية فى القصيدة عندهم ، فلم تسلم لهم إلا فى القليل من القصائد ، لأنها تحتاج إلى دقة أكثر ، ومجهود أشق لتعلقها بالناحية الفنية لا بالمضمون لأن الوحدة فيه أمر ميسور ·

وسيأتى فى الغد الجيل الذى يستطع أن يثبت الوحده فى الصورة الأدبية بدقه من جميع وجوهها ، وهو فى نفس الوقت يمثل مرحلة تاريخية فى مفهومها كما يمثل المحدث مرحلة تاريخية فيه الآن ·

ولعل هذا مبرر قوى ، حتى لانتهم النقد والنقاد والقدامى بالتقصير فى مفهوم الوحدة فى الموضوع أو الصورة ·

وقد وضحنا اتجاه بعضهم فى مفهوم الوحدة[1] وفيه رأى ابن رشيق فى الوحدة والارتباط بين المعنى واللفظ ، حيث إن « اللفظ جسم وروحه المعنى ، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم . يضعف بضعفه ويقوى بقوته ، وإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصا للشعر وهجنة عليه ، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعور ، وما أشبه ذلك من غير أن تذهب الروح[2] » الخ ما ذكرته فى موضعه .

وكذلك ما ذكره الإمام عبد القاهر من حديث الائتلاف والاتساق والكلمة وأختها ، وغير ذلك مما يدل على اتصال الأجزاء وارتباطها فى موضوع واحد .

ثم ما ذكره ابن رشيق عن الحاتمى فى هذا الشأن حيث يقول :

« من حكم النسيب الذى يفتح به الشاعر كلامه ، أن يكون ممزوجا بما بعده من مدح أو ذم ، متصلا به ، غير منفصل منه ، فمتى انفصل واحد عن الآخر ، وباينه فى صحة التركيب ، غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه ، وتعفى معالم جماله[3] ، وكذلك ما ارتآه ابن طباطبا فى الوحدة وفى قوله :

« وأحسن الشعر ما ينظم فيه القول انتظاما ، يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله ، فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل .. بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة ، فى اشتباه أولها بآخرها ، نسجا وحسنا وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقة معان ، وصواب تأليف ، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعانى خروجا لطيفا .. حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغه إفراغا .. لا تناقض فى معانيها ، ولا وهى فى مبانيها ، ولا تكلف فى نسجها »[4] .

وفى موطن آخر يتحدث عن الكلمة وأختها ، وألا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها[5] وعلى الشاعر أن يتخلص بصلة لطيفة من الغزل إلى المدح ، ومن المديح إلى الشكوى بألطف تخلص وأحسن حكاية[6] .

---

(١) فى كتابنا : الصورة الأدبية تأريخ ونقد . دار الحلبى بالقاهرة ١٩٨٣ والمكتبه الأزهرية للتراث .(٢) العدة لابن رشيق جـ ١ ص ١٢٤ تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد .

(٣) المرجع السابق جـ ٢ ص ١١٧ .

(٤) عيار الشعر : ابن طباطبا ص ١٢٦ - ١٢٧ القاهرة ١٩٥٦ .

(٥) المرجع السابق ص ١٢٤ .   (٦) المرجع السابق ص ١٧٨ .

وغيرهم من النقاد الذى كان حديثهم عن الوحدة يدور حول هذا الاتجاه ، وهو فى إيجاز يقوم على أمرين هامين :

أولا : أن يهتم الشاعر باتصال الأفكار فى الصورة الجزئية فى بيت أو أكثر وأن تتم أجزاء الفكرة فى اتصال وتلاؤم ، حتى تكون الكلمة بجوار أختها ، وألا تقبل الحشو والزيادة ، حتى تصبح الفكرة كذلك ملتحمة بالفكرة ، والمعنى متصلا بالمعنى .

ثانيا : أنهم يجيزون تعدد الأغراض والموضوعات فى القصيدة الواحدة ، فمن الممكن أن تشتمل القصيدة على النسيب والوصف والشكوى والمدح ، ومعيار الجودة فى ربط هذه الأفكار المتنوعة يرجع إلى قدرة الشاعر على وصل الموضوعات بعضها ببعض بصلة لطيفة ولأدنى ملابسة ؛ بحيث يحسن الانتقال من غرض إلى غرض آخر، بحسن تخلص وبراعة ، وفلما تجد قصيدة قامت على موضوع واحد فقط .

هذا هو اتجاه النقد القديم فى الوحدة الموضوعية فى الشعر ، وأما درجة إصابة الشعر القديم منها ، فمن القليل أن تجد قصيدة تتحقق فيها هذه الوحدة إلا عند الشعراء الكبار ؛ أمثال النابغة وزهير والشنفرى وأبى تمام والبحترى وابن الرومى والمتنبى وأبى العلاء المعرى ، وذلك فى بعض قصائدهم ، أما معظم الشعر العربى القديم فالقصيدة فيه تشتمل على عدة موضوعات ، كانت غاية الجودة فيها أن يجيد الشاعر حسن التخلص من موضوع إلى آخر وهكذا[1] .

ولكن الوحدة الفكرية فى النقد الحديث اتخذت مفهوما أعمق وأدق مما سبق وأول من أشار إلى هذا هو الشاعر خليل مطران ، إذ قام بدعوة جزئية فى هدم الشعر العربى القديم كله والشعر الحديث الذى سار على نمطه ، وإن كان هذا فى رأينا تجن عليه ، ثم إنه حكم عام خال من الدقة والتحديد ، وقام بدعوة جديدة يضع فيها مفهوما للوحدة العضوية فى القصيدة بحيث تكون تصويرا متكاملا عما يدور فى نفس

---

(١) راجع البناء الفنى للقصيدة العربية . د. محمد عبد المنعم خفاجى والنقد الادبى الحديث د. محمد الغنيمى هلال وغيرهما .

الشاعر من خواطر وأحاسيس لموقف نفسى واحد ، ينبع من إحساس الشاعر ومشاعره وخواطره الذاتية التى تمثل عصره من غير تقليد للسابقين فى كل ذلك ، ويصير العمل الفنى بناء قويا متماسكا فتتلاحم فيه الأفكار والأجزاء ، وتترابط المشاعر والصور من غير زيادة ولا نقصان فيها ، أو تنافر وتضاد بين أجزائها يقول خليل مطران : هذا شعر عصرى ، وفخره أنه عصرى ، وله على سابق الشعر مزيه زمانه على سالف الدهر ، هذا هو شعر ليس ناظمة بعبده ، ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده ، يقال فيه المعنى الصحيح باللفظ الصحيح ، ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد ، ولو أنكره جاره وشاتمه أخاه ، ودابر المطلع وقاطع المقطع ، وخالف الختام ، بل ينظر إلى جمال البيت فى ذاته ، وفى موضعه وإلى جملة القصيدة فى تركيبها وفى ترتيبها وفى تناسق معانيها وتوافقها ؛ مع ندور التصوير وغرابة الموضوع ومطابقة كل ذلك للحقيقة وشفوفه عن الشعر الحر ، وتحرى دقة الوصف واستيفائه فيه على قدر[1] .

فالشاعر خليل مطران عمق مفهوم الوحدة فى الموضوع ، وخطابه خطوات مثيرة فى نقدنا العربى الحديث ، إذ جعل الموضوع فى القصيدة واحدا ، ولا يجوز بحال أن تتعدد الأغراض فيها ، ويجب أن تكون الفكرة واحدة ، وإن أخذها الشاعر من الشعر القديم ، لكنها لابد أن تنبع عن شعور الشاعر ونفسه وإحساسه ، وأن تظهر فيه روحه واتجاهه وثقافة عصره .

وعلى الناقد أن ينظر إلى جملة القصيدة ، لا إلى أبياتها مفردة بل هى صورة كلية عامة تعبر بمجموعها عن نفسيه الشاعر نحو موضوع معين أو مشهد محدد أو حادثه مترابطة .

كما ينبغى البعاد عن التقليد فى التصوير ، وتجنب الضرورات فى القافية والوزن كما يشير إلى طرافة الخواطر فى الفكرة والابتكار فى الخيال ، والتحرر من الجمود فى الأسلوب والتحرر النفسى فى الشعور ، بحيث يؤدى كل جزء من المعانى أو الصور عمله فيما بعده ، وهكذا كل له دوره فى نمو الفكرة والصورة فى تصاعد واتساق حتى

---

(١) ديوان خليل مطران جـ ١ المقدمة ١٩٠٨م .

يتم التسلسل فى الأفكار والمشاعر ، فتنبع الفكرة من الفكرة ، والصورة من الصورة شيئا فشيئا ؛ لتكون القصيدة بنية حية تامة الخلق والأجزاء ٠

واستطاع فى عمله الشعرى أن تطبق هذا المفهوم فى شعره من حيث الفكرة كقصيدته « فى المساء »[١]؛ لكنه لم يستطع أن يحقق لها الوحدة فى صورتها الشعرية[٢]لأننى كما قلت أنه عمل فنى شاق يحتاج إلى جهد أكثر ، ولا يؤمن فيه الخطأ ، ولو فى بعض الصور الجزئية ٠

وأتى كثير من النقاد بعد مطران ينمى هذا المفهوم ويعمقه أكثر مما سبق ، ومنهم أصحاب الديوان[٣]، وعلى رأسهم العقاد ، الذى كان أكثرهم نشاطا وعنادا فى الدفاع عن رأيه ، وكذلك من جاء بعدهم من النقاد المحدثين[٤]٠

وأشار العقاد إلى هذا فى دقة الوعى ، وعمق الناقد ، ولا يعنينا هذا أنه طبق هذا المقياس النقدى فى وحدة الصورة على شعره أو فى بعضه أم لم يطبق ، والذى يهمنا هو مفهوم الوحدة العضوية فى الموضوع وارتباطه كذلك بالتصوير الأدبى عنده ٠

وجاء فى الديوان عن الوحدة العضوية ، أن القصيدة الشعرية ينبغى أن تكون عملا فنيا تامًا ، يكمل فيها تصوير خاطر ، أو خواطر متجانسه كما يكمل التمثال بأعضائه ، والصورة بأجزائها ، واللحن الموسيقى بأوزانه بحيث لو اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها[٥]٠

وعلى هذا فالقصيدة كائن حى كالإنسان ، يقوم كل جزء من أجزاء جسمه بوظيفته على أتم وجه ، بحيث يتم له الحيوية الكاملة ، فلا تغنى العين عن السمع ولا اليد عن الرجل ، ولا الرأس عن القلب ، ولا المعدة عن الأمعاء ، فلكل من هذا

---

(١) فى النقد الأدبى د٠ شوقى ضيف ٠

(٢) اتجاهات وآراه فى النقد الحديث د٠ محمد نايل ص ١٣٢ وما بعدها ٠

(٣) الديوان فى الأدب والنقد العقاد والمازنى ووافقهما زميلهما عبد الرحمن شكرى ٠

(٤) مثل د٠ خفاجى ، د٠ نايل ، د٠ عبد الرحمن عثمان « فى الأدب الحديث د٠ مندور وسماها « التصميم الهندسى » فى كتابه « الشعر المصرى بعد شوقى » ص ٥ ١٩٥٨ وغيرهم ٠

(٥) الديوان فى الأدب والنقد : العقاد والمازنى ٧٩ وما بعدها ٠

مكانه وعمله ، بحيث لو توقف عضو أو أزيل ، لا اعترى صاحبه نقص أو شلل وكذلك الأمر فى القصيدة ، ليست العبرة فيها أن تشتمل على موضوع واحد فقط بل لابد أن تتفاعل أجزاء الموضوع بعضها مع بعض ؛ ليؤدى كل دوره ووظيفته أداء حيويا فى نمو واطراد ؛ لينتهى إلى الهدف المقصود منه ، فى تسلسل مشوق وترتيب لا يختل ، ولا يضطرب فى بعض أجزائه كالعقد ، الذى يلائم الناظم بين ألوان حياته أو أحجامها ومقاديرها ، ويضع كل درة في مكانها ، وهى بدورها تقتضى ما يناسبها بعدها وهكذا ·

وليست القصيدة كالرمل المهيل ، الذى لا يتغير شكله وصورته ، لو اختلفت مواقع أجزائه ووضع السافل عاليا ، والأوسط متطرفا ، كالشأن فى اختلاف أجزاء الموضوع ، مما يجعل الخاطر فيه مفككا لا موصولا ، والنفس مقطوعا ، والفكرة مختلفة ، والسليقة جافة ، لذا ساغ فى النقد القديم ، أن ينزع الناقد بيتا من قصيدة من غير أن يصيبها خلل أو اضطراب ، ويحكمون له بمفرده بقولهم : إن هذا أفخر بيت ، وذلك أغزله أو واسطة العقد وغيره ، مما لا يتفق مع روح الوحدة الفكرية والتعبيرية فى النقد الحديث··

وباسم الوحدة الفكرية هجم العقاد فى عنف شعر شوقى وحافظ ، ووصف شعرهما بأنه تقليد للشعر القديم فى اضطراب وحدته ، واختلاف خواطره ، وعدم انسجام المعانى واتساق الأفكار على النحو السابق فيما سبق من قوله فى الديوان[٢] ويسير غنيمى هلال على هذا الاتجاه ، ويرجعه إلى مصادره الأوروبية فى النقد الأدبى الحديث ، ويقصد بالوحدة العضوية فى القصيدة هى :

« وحدة الموضوع ، ووحدة المشاعر ، التى يثيرها الموضوع ، مما يستلزم ذلك من ترتيب الصور والأفكار ترتيبا به تتقدم القصيدة شيئا فشيئا ، حتى تنتهى إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصورة ؛ على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية ، لكل جزء وظيفته فيها ، ويؤدى بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل فى التفكير والمشاعر»[٢].

---

(١) المرجع السابق ٨٠ ، ٨٢ ·

(١) النقد الأدبى الحديث د·محمد الغنيمى هلال ص ٤٠٣ ·

فالترابط الوثيق بين أجزاء القصيدة يدل على وحدة المشاعر والأحاسيس التى تنبع من وحدة الأفكار فى موضوعها ، مما يؤدى إلى نتيجة حتمية تظهر فى وحدة الأثر الناتج عنها ، مما يدل على أن الناقد هنا يسير فيما صار إلى إليه أصحاب الديوان، وإن وضحت الرؤية عنده ، فازداد المفهوم توضيحا وتحديدا وتركيزا ودقة فى الرجوع إلى مصادر ما استعان به من النقد الأجنبى .

ولم يلتزم ناقد آخر فى مفهوم الوحدة ، بمصطلح لها معين أو بعينه بل ترك حرية التسمية للناقد ، سواء أسماها وحدة عضوية أو فنية أو غير ذلك ، ولكنه بسط القول فى توضيح هذه الوحدة ، وأنها ترجع فى مفهومها إلى أسس ثلاثة : وهى تجانس الأفكار ، ثم تجانس الروح والمشاعر ، ثم تجانس الأسلوب والصياغةووضح ما ردده النقاد من حوله ، مع أحساس مرهف فى تطبيق النصوص الأدبية على هذه الأسس فى الوحدة الشعرية[1] .

والصورة الأدبية لهذه الوحدة الفكرية فى القصيدة ، هى تجسيد لها ؛ لتبرز الحقائق النفسية فى صورة محسة ، والخواطر الذهنية والمشاعر الإنسانية فى منظر متخيل محسوس ، يدرك بالحواس ، كما يدرك بالعقل ، إذ لا يعقل أن يحس الإنسان بالفكرة ، أو يدركها مادامت كامنة فى نفس الشاعر ، فهى لاتزال ملكه وفى حوزته حتى يخرجها فى إطار محسوس ، وتركيب ملموس ، يشخص كل همسة ، ويجسم كل لمسة ، ويستحيل الشعور ظلالا وألوانا ، والمعانى حركة وأضواء ، فنتعرف على ما يقصده الشاعر ، من خلال ما أودعه فى هذه اللوحة المحسة المتخيلة ، ومن وراء العبارات والصور ، والإيقاعات والإيحاءات ، وغير ذلك مما يلون الفكرة ويجسم الشعور ، وتتحول الوحدة فى موضوع القصيدة كفكرة عامة إلى صور جزئية تتوالى صورة بعد صورة تنبع منها، وإلى مناظر منظر بعد منظر متماسك الخطوط والأصباغ وإلى حركات وألوان ، فى اتساق وانسجام ، فتتولد الصورة من الصورة تبعًا ، كما يتوّلد المعنى من المعنى ، ويتبع المنظر المنظر ، كما تتبع الفكرة الفكرة . وهكذا فى حركة دائبة ، وحيوية متماسكة ، ونمو تام ، فيغنى المنظر العام للموضوع الواحد

---

(١) اتجاهات وآراء فى النقد الحديث د. محمد نايل أحمد ص ٥٢ : ٦٣ .

المترابط بتنسيق الألوان وتثرى الصورة الكلية للفكرة المتلاحمة بتوزيع الأضواء والظلال ، وتمتد من شتى النواحى إشعاعات وإيحاءات تزيد فى المضمون والشكل وتعمق الفكرة والصورة .

ولأجل ذلك تكون الصورة الجزئية هى العنصر الأهم فى الكشف عن الوحدة فى الموضوع وهى فى نفس الوقت تظل علاقتها بالموضوع علاقة الجزء بالكل ، لأنها تصور جزئياته ، جزئية جزئية حتى تستوفيه ، وتأتى عليه فى تلاحم ونمو وحيوية .

ويرى العقاد أن « ملكة تداعى الفكر » عند الشاعر ، هى التى تربط بين الموضوع فى القصيدة ، بحيث تتحقق بها الوحدة الموضوعية ، وأنها لا تتضح إلا بالشكل الفنى الذى يقوم على تصحيف الترابط بحرف ، أو إعمال الخيال فيه أو الوهم ، ليتساوق الفكر والألفاظ[1]، وأن علاقة الصورة الشعرية بالوحدة فى القصيدة التى بنيت بنية حية عضوية هى علاقة الجزء بالكل حتى يستعرض الإنسان متحفا واسعا من الأشكال والخطوط التى عملت فيها القريحة والنظر[2].

وكذلك يرى غنيمى هلال : أن للوحدة العضوية أثرًا فى الصورة والأخيلة إذ تصبح كالبنية الحية ، فى بناء القصيدة ، وإذكاء الشعور فيها ، لأن مقياسها ترتيب أجزاء الفكرة ، ونمو الصورة ، ودلالة هذا النمو على الحركة الشعورية فى نظام منطقى أو إيحائى[3].

وعلى ذلك فالصورة عنده - كما أرتآها فى المذاهب الأوروبية الحديث - لازمة للشعر الغنائى لزوم الحدث فى القصة أو المسرحية ؛ لكن لصور القصيدة وظيفةتتعاون بها مع قريناتها من الصور الأخرى ، لكى تحدث الأثر الذى يهدف إليه الشاعر . . ولا يتيسر للصورة تأدية وظيفتها ، إلا إذا وقعت موقعها الخاص بها فى وحدة العمل الشعرى ، بحيث يتوافر له مع الصدق ، جمال التصوير وكماله ، وتبعًا لذلك يكون موضوع القصيدة هذا وحدة حية كاملة ، فتؤدى الصورة الجزئية وظيفتها فى داخل نطاق هذه الوحدة ، بتعاونها معا على خلق الأثر المقصود ، وتخضع

(١) مراجعات فى الآداب والفنون ص ١٦٧ ، ١٦٦ .

(٢) مراجعات فى الآداب والفنون ص ١٦٧ .

(٣) النقد الأدبى الحديث : د.محمد الغنيمى هلال ص ٤٠٥ : ٤١١ .

القصيدة فى ذلك لروح داخلية أيضًا ، يخلقها الشاعر حين يلحظها برهف إحساسه الفنى ، وجدة الموضوع ، ووظيفة أجزائه[1].

ومن هنا تتحقق عضوية الصورة الشعرية وتظل وسيلة للكشف عن الحقائق النفسية والخلجات الشعورية ، عن طريق الحواس والخيال ؛ فترتسم الحقيقة واضحة محسوسة ، لا منطقية مجردة ، ويتعاون على رسمها المضمون والشكل كما تحيا الروح فى الجسم[2].

لذلك تكون القصيدة ذات بنية حية تستلزم حركة داخلية فيها ، بحيث تتقدم فى اتساق تام ، نحو الغاية منها ، فهى وحدة حية نامية ، بصورها المتآزرة على خلق الشعور[3].

تلك هى الوحدة فى الموضوع ، وعلاقتها بالصورة الشعرية قديما وحديثًا ، وإذا أردنا أن ننظر إليها من خلال الصورة الشعرية عند ابن الرومى ، لوجدنا أنفسنا مضطرين إلى أن ننصف الوحدة فى الصورة لذاتها ، وننصف الشاعر فى نفس الوقت، ولا أكون كمن غالى فى الحكم على شعر ابن الرومى وصوره ، فأصدر حكما عاما لهما ، ومقياسا جامعا ، وقصر الوحدة العضوية فى الشعر العربى على شعره فقط ، ورمى غيره من الشعراء بوحدة البيت[4]لأن ابن الرومى يمتاز بطول النفس والاسترسال ؛لذلك « خرج عن سنة النظامين ، الذين جعلوا البيت وحدة النظم ، وجعلوا القصيدة أبياتا متفرقة ، يضمها سمط واحد ، قل أن يطرد فيها المعنى إلى عدة أبيات ، وقل أن يتوالى فيه النسق تواليا ، يستعصى على التقديم والتأخير والتبديل والتحوير فخالف ابن الرومى هذه السنة ، وجعل القصيدة « كلا » واحدا لا يتم إلا بتمام المعنى ، الذى أراده على النحو الذى نحاه ، فقصائده ، «موضوعات»

---

(١) مجلة المجلة ص ٧١ عدد ٣٢ بمحرم ١٣٧٩هـ - أغسطس ١٩٥٩م إيداع تحت رقم ٣٠٥٠ دار الكتب المصرية .

(٢) المرجع السابق .

(٣) المرجع السابق .

(٤) العقاد والمازنى كما سيأتى .

كاملة تقبل العناوين وتنحصر فيها الأغراض ، ولا تنتهى حتى ينتهى مؤداها ، وتفرغ جميع جوانبها وأطرافها ، ولو خسر فى سبيل ذلك اللفظ والفصاحة[1].

وهذه - ولا شك - مبالغة فى فهم شعر الرجل ، وتسرع فى تعميم الحكم لفهم الصورة الكلية عند الشاعر ، والحقيقة أن قصائد ابن الرومى ، وخاصة المطولات منها لم تكن كلا واحدا - كما يدعى العقاد - ومعنى منفردا لا تضم غيره ولا تحتوى على سواه ، بل كانت عنده قصائد طويلة ذات غرض واحد ، لا تتخللها أغراض أخرى ، ولا تختلط به فكرة مخالفة ، وله قصائد أخرى طويلة أيضًا ولكنها تشتمل على أغراض عديدة ما بين مدح وفخر وعتاب وشكوى وغير ذلك كعادة الشعراء فى عصره وقبل عصره ، وأن انفردت مقطوعاته بصفة عامة بوحدة الموضوع ، وانفراد الغرض ، وتلاحم الصورة ، واتساق الصور ، وليست قصائده كما يقول العقاد : موضوعات تشمل كل قصيدة على موضوع واحد يقبل عنوانا واحدا ، ينطبق عليه ، كالشكوى ، أو المدح ، أو الوصف أو العتاب وغير ذلك .

لكننا نجد عنده من القصائد ، التى تشتمل على غرض واحد ، والمقطوعات كذلك ، والقصائد المتعددة الأغراض ، وإن أجاد الوصل بينها ، وأحسن التخلص من غرض إلى غرض ، والتطلف فى الانتقال من معنى إلى معنى آخر ، وهو أقدر الشعراء قاطبة على ذلك لعمقه فى الفكرة واستقصائه المعنى ، مما يؤدى إلى التعرف على أدق الملابسات التى تربط غرضا بغرض آخر .

ولن يطرب ابن الرومى بما خلعه العقاد على رأسه من تاج مطبق ، لا يرى منه نفسه ولو كان حيا ، لتداعى مع العقاد فى ساحة القضاء لينصفهما معا ،ويعطى كل ذى حق حقه .

وإنصافا للشاعر البرىء من هذا التعميم والإغراق ، وإنصافا للوحدة فى الصورة الشعرية ، أتناول الوحدة فى الصورة الشعرية عند الشاعر ، لننصفهما معا على النحو الآتى :

أولا : يجد الباحث فى ديوان ابن الرومى مطولات كثيرة ، لا تقتصر القصيدة

---

(١) ابن الرومى حباته مين شعره المقاد ص ٣٢٤ سنة ١٩٣١ .

منها على غرض واحد ، وموضوع مستقل ، بل قد تتعدد أغراضها ، وتتنوع موضوعاتها ، وتختلف الصور حسب اختلاف الأغراض فى القصيدة الواحدة وتتباين كذلك ، حسب تباين موضوعاتها ؛ لذلك نرى فى هذا النوع من المطولات تفككا بين أجزاء القصيدة وانهيارا فى تلاحمها ونسجها ، فتنحل وحدتها ، وتنفصم عراها ، ويصير كل موضوع مستقل عن الآخر ، له صورته التى تختلف فى الألوان والظلال والأضواء والإيحاءات ، لكن الترابط بين هذه الموضوعات مما لا يقدر عليه إلا ابن الرومى ، وذلك كما قلت لعمقه واستقطائه ودقة إحساسه ، وإرهاف شعوره .

لذلك نجد بين أغراض القصيدة الواحدة رباطا محكما قويا ، ومهما كان درجته، لا يصح أن يقع عليه الوصف بالوحدة فى الموضوع لتعدد الصور حسب تعدد الأغراض فيها .

ومثل ذلك مطولته التى قالها فى « يحيى بن على المنجم »[1].

شاب رأسى ولات حـين مشيب   وعجيب الزمـــان غير عجيب

فاجعلى موضع التعجب من شيـ   ـبى عجبا بفـــرعك الغريب

وهذه القصيدة يمدح فيها ابن الرومى يحيى بن على المنجم ، لذلك كان موضوعها الأساسى المدح ، لكن الشاعر لم يعمد إلى تصوير فضائل يحيى ابتداء بل نوع فيها التصوير ، فتناول أولا تصوير الشيب ، ومدى المراره التى تعتصر قلبه والحسرة التى تذيب نفسه ، فقد طار البياض فى رأسه ، ولازال الشاعر متعلقا بالحياة، محبا فى شهواتها ، يختلق الأسباب ليقنع الحبيب بشيبه ، فالشيب فيه موضع العجب ، يقوم فيه مقام النور فى الأزهار الغضة ، قال بعد البيتين السابقين :

قد يشيب الفتى وليس عجيبا   أن يرى النور فى القضيب الرطيب

ولكن محبوبه خدع بهذا النور ، الذى ظهر فى رأسه ، فهو نذير الفناء لذلك طالبته بالخضاب ، وفى هذه الصورة تبلغ المرارة والحسرة غاية مداها ، ويظهر أثر ذلك كله فى الصورة ، فنراها قائمة يشيع فيها الحزن والألم ، والأسى والندم كل ذلك يسيل من الألفاظ ، ويقطر من العبارات ، ويشيع فى نظم الصورة الأدبية فيقول :

---

(١) الديوان المخطوط ٢٦ - ٢٩ جـ ١ .

ساءها أن رأت حبيبا إليها ضاحك الرأس عن فارق شيب
فدعته إلى الخضاب وقالت إن دفن المعيب غير معيب
خضبت رأسه فبات بتبريح وأضحى فظل فى تأنيب
مولعا موزعا بين الدهر يرميها بسهم الخضاب غير مصيب .
عاجز واهن القوى يتعاطى صبغة الله فى قناع المشيب
رام إعجاب كل بيضاء خود بسواد الخضاب ذى التعجيب
فتضاحكن هازئات وماذا يونق البيض من سواد حبيب
يا حليف الخضاب لا تخدع النفس فما أنت للصبا بنسيب
ليس يجرى الخضاب شيئًا من النفع سوى أنه حداد كئيب
فاتخذه على الشباب حدادًا وابك فيه بعبرة ونحيب
لهف نفسى على القناع الذى مح وأعقبت منه شر عقيب
منع العين أن تقر وقرت عين واش بنا وعين رقيب
شان ديباجة الشباب وأزرى بقوام له ولين عسيب
نفر الحلم[1] ثم ثنى فأمسى خيب العرس أيما تخيب
شعر ميت لدى وطرحى كـ ـنار الحريق ذات اللهيب
وظلمتنى الخطرب حتى كأنى ليس بينى وبينها من حسيب

وهكذا يشيع اللون القاتم فى الصورة الكلية خلال اثنين وثلاثين بيتا ذكرنا بعضها ، ثم ينتقل إلى صورة أخرى تشف عن غرض آخر لما سبق ، وموضوع مغاير وهو المدح . والقدرة الفنية لابن الرومى فى التصوير ، تظهر فى حسن التخلص وجلال التنقل ، حتى لا يكاد الإنسان يشعر بأن فى القصيدة أغراضًا مختلفة ، فلم يصنع ما اعتاده القدماء من وسائل حسن التخلص المألوفة وهى « دع هذا » و « عد عن ذاك » و « فلان قصدته » ، وإنما انتقل إلى الغرض الثانى بغير هذه الوسائل وبطريقة لا يشعر بها القارىء أو السامع ، فيقول بعد آخر بيت مما سبق .

سلبتنى سـواد رأسى ولكن عوضتنى رياش كل سليب
عوضتنى أخا المعـالى عليا عوضًا فيه سـلوة للحريب

(١) الحلم الصدق والصاحب .

فهذه الأحداث الكبار التى سلبته سواد رأسه ، فقد عوضته أعظم من ذلك وهو يحيى بن على المنجم ، الذى ينسى عنده كل خطب ، ويسلى كل هم ، وتلك قدرة الشاعر فى براعة الانتقال إلى المدح ، الذى توحى فيه الصور بمعانى الإعجاب والتمجيد والحمد والتقدير ، والعزة والشجاعة ، وغيرها من المعانى التى تتصل بالمدح، ولا شك أن الصور هنا كما سنرى تخالف السابقة فى الشيب وهو الغرض الأول ، وذلك فى روحها وشكلها وألوانها وإشعاعاتها .

وهذا يدل على أن الشاعر كان يحشد كثيرًا من ألوان الصور المختلفة ، حسب اختلاف الموضوعات فى القصيدة الواحدة ، وها هى الصور فى مرآى العين ؛ ليظهر الفارق ويبرز التباين ، وسنقتصر على بعضها ، الذى يغنى عن الباقى ، ويدل عليه لمن أراد الرجوع إليها كاملة فى ديوان الشاعر يقول :

يتلقى المدفعين عن الأبواب	بالبشر منه والترحيب
رب أكرومة له لم تخلها	قبله فى الطباع والتركيب
غربته الخلائق الزهر فى النا	س وما أوحشته بالتغريب
يهب النائل الجزيل معيرا	طرفه الأرض ناكثا بالقضيب
دمرت أهله معابد كانت	لأسود الطغاة كالتقشيب
رتبته الملوك مرتبة المد	رة لا مخطئين فى الترتيب
لوذعى له فؤاد ذكى	ماله فى ذكائه من ضريب
ثابت الحال فى الزلازل منها	ل لسؤاله انهيال الكثيب
لين عطفه فإن ريم منه	مكسر العود كان جدُّ صليب
ماجد حارب الحوادث دونى	بندى حاتم وبأس شبيب

وتحتوى هذه الصورة الأدبية فى المدح على ثلاثة وسبعين بيتا من القصيدة ثم يختم القصيدة باثنى عشر بيتا فى صورة ثالثة ، يصور فيها فضل شعره وقدرته على تهذيبه فيقول منها :

هاكها مدحة يغنـى بهـا الركبـ	ـان ما أزرمت روائم نيب
نظم الفكـر درها غير مثقو	ب إذا الدرشـين بالتنقيب

ثم يبين ابن الرومى ما نحن بصدده من تعدد الأغراض والموضوعات فى هذه المدحة فيقول :

لم يعبها سوى قواف تشاغلـ ـن عن المـــدح بالتشبيب

فهو يرى أنها متعددة الأغراض ، ولا أدرى إذا كان يمدح صنيعه بتعدد الأغراض على عادة الشعراء كقوله النابغة :

لا عيب فيهم غير أن سيوفهم بهن فلول من قــراع الكتائب

أو أنه يذم هذا الصنيع ، الذى أراه هو الأول ، لأنه ألمح بأن التشبيب وهو شيخ لا يتناقض مع المدح ، فالمدح والتشبيب ليساعيبا ، لأن فى كل منهما جمال يعود على صاحبه .

وفى الختام يصور الاستجداء من الممدوح بقوله :

كم ثواب أثبتنيه عليهـــا كنت أولى به من المستثيب

منعما نعمتين نعمى مفيـــد أدبا نافعا ونعمـــى مثيب

منك جاءت إليك يحدو بها الود على رغبة بلا ترغيب

وكذلك الأمر فى قصيدته التى يمدح القاسم بن عبيد الله ، فقد اختلفت فيها الصور حسب المدح والعتاب والفخر والرجاء واللوم والاعتذار والهجاء والعطف ، فيصور المدح قائلا[1] :

أيها القاسم القصـــيم رواء والذى صم وده الأهـــواء

والذى ساد غير مستـنكر السؤ دد فى الناس واعتلى كيف شاء

قمر نجتليه ملء عيـــون وصدور براعة وضيـــاء

ثم يتخلص إلى العتاب بقوله :

قال بالحق فيه ثم اجتبـــاه واصطفاه وما أســاء اصطفاه

فغدا يوسع الرعيـــة عدلا غير أنه لقيت منـــه اعتداء

أجميل بك اطراحى وقد قدمـــت فى رأيك الجميل رجاء

---

(١) الديوان المخطوط القصيدة كلها ١٢ - ١٨ جـ ١ .

ولى الطائر السعـــيد الذى كان بريدا بـــــــدولة زهراء

وأجزاء المدح فى الصورة الأولى هى : الرواء - السيادة - السؤدد - الاعتلاء - القمر - الاجتلاء - البراعة - الضياء ·

وأجزاء العتاب فى الصورة الثانية هى : (الاعتداء - الاطراح - ولى الطائر - وغيرها) ، وقد اتضح الفرق بين الصورتين فاختلفت الثانية عن الأولى فى الإيحاء والظلال والألوان لاختلاف الغرض فيهما · وكذلك الأمر فى الصور الباقية من خلال هذه القصيدة ، ثم ينساب من العتاب إلى الفخر بنفسه فيقول :

فقطعت الرســـول عنى ضنا   باتخاذيه مفخـــــــرا وبهاء

أن أكن غير محسن كلٍ ما تطلب   أنى لمحســــــــن أجزاء

فمتى ما أردت صاحـــب فحص   كنت ممن يشـــارك الحكماء

ومتى ما أردت قارض شـــعر   كنت ممن يســاجل الشعراء

ثم ينتقل إلى الرجاء فيقول :

ليت شعرى عن الفراء والزجا   ج هل يرعيـــــان منى الإخاء

إلى آخر الأبيات ، ثم يتبع ذلك باللوم على القاسم ، ثم يعتذر عن الإطالة ثم يهدد بالهجاء كما هجا ابن بلبل والعلاء بن صاعد ·

بل تصبرت وانتظـــرت من   الله مآدًا تصيبــــــه دهماء

فاعتبر بابن بلبــــــل فيه   عبرة لا مرىء أعـــد وعاء

والعلاء بن صاعد قبـــل هذا   قد حمى دون رائدى الأحماء

ثم يختم القصيدة بالاستعطاف من أول قوله :

فمتى شئت فامنحنـــى وأولى   بك عفو يقابل استـــعفاء

أنا ذاك الذى سقته يدَ الســــــقم كؤوسا من المرار وراء

ورأيت الحمام فى الصور الشــــنع وكانت لولا القضاء قضاء

ورماه الزمان فى شقـــــة النفس   فأصمى فؤاده إصماء

وهكذا تنوعت الأغراض فى هذه المطولة ، التى أوفت على المائتين من الأبيات

فى صور مختلفة ، اقتضتها الموضوعات المتنوعة ، وغيرهما كثير من المطولات ، كما فى قصيدته البائية ، التى وجهها إلى عبد الله بن طاهر ، وكذلك قصيدته التى وجهها إليه فى عيد « المهرجان»[1]، وما أشبه ذلك من القصائد المتنوعة الأغراض والصور الأدبية[2]، التى لم تتحقق فيها الوحدة الفكرية ، على عكس ما أطلق العقاد عليه الحكم إطلاقا يشمل شعره كله ·

ثانيًا : وأما القصائد والمقطوعات التى بنيت على نسق واحد ، وشدت معانيها برباط وثيق ووضحت بين أجزائها الوحدة ، وتلاءمت عناصر الصورة فيما بينها ، فى إخاء ومودة يعين على توضيح الفكرة وقوتها ، فإن هذا النوع يتخذ عند ابن الرومى اتجاهين :

الاتجاه الأول : الوحدة فى القصيدة :

فى ديوان ابن الرومى نجد قصائد كثيرة ، يتناول فيها الشاعر موضوعا واحدا وغرضًا مفردا ، من أول صورة حتى آخر صورة ، كل منهما يقتضى ما بعدها ، حتى تأخذ الموضوع كله ، وتستوفى أجزاءه ومعانيه ، فى وحدة تامة ، وترابط وثبق ومن غير خلل فى نسق الصور ، ولا اضطراب فى تلاحم النظم

يقول ابن الرومى فى رثاء حضارة البصرة ومدنيتها التى بلغت من التقدم والرقى فى البناء والتعمير والعلم والمدارس والحضارة الاسلامية والعلمية حين دمرها الزنج بقيادة صاحب الزنج « الورزنينى » يقول ابن الرومى يرثى أهل البصرة فى موضوع واحد :

ذاد عن مُقلتـــــى لذيذَ المنام	شُغْلُها عنه بالدموع السجـــــام
أى نوم من بعد ما حل بالبصــ	ـــرة من تلكمُ الهنات العظام
أى نوم من بعد ما انتهك الزنـ	ـــج جهارا محـــــارم الإسلام
ان هذا من الأمـــــور لأمر	كاد ألا يقـــــوم فى الأوهام
لرأينا مستيـــــــقظين أمورا	حسبنا أن تكـــــون رؤيا منام
أقدم الخائن اللعين عليهـــــا	وعلى الله أيمـــــا إقدام
لهف نفسى عليك أيتها البصــ	ـــرة لهفا كمثل لَهْب الضِّرام

(١) المخطوط ورقة ٧٧ : ٧٩ جـ ١ ·

(٢) المخطوط ورقة ٢٤٢ وما بعدها جـ ٤ ·

لهف نفسى عليك يا معدن الخيـ ــرات لهفا يعضنى إبهامى
لهف نفسى عليك يا فُرضَة البلــ ــدان لهفا يبقى على الأعوام
لهف نفسى لجمعك المتفانى لهف نفسى لعزك المستضام
بينما أهلها بأحسن حال إذ رماهم عبيدهم باصطلام
دخلوها كأنهم قطع الليـــــل إذا راح مدلهم الظلام
طلعوا بالمهندات جهرا فألقت حملها الحاملات قبل التمام
وحقيق بأن يراع أناس فوجئوا من عدوهم باقتحام
أى هول رأوا بهم أى هول حق منه تشيب رأس الغلام
إذ رموهم بنارهم من يمين وشمال وخلفهم وأمام
كم أغصوا من شارب بشراب كم أغصوا من طاعم بطعام ؟
كم ضنين بنفسه رام منجى فتلقوا جبينه بالحسام ؟
كم أخ قد رأى أخاه صريعا ترب الخد بين صرعى كرام ؟
كم أب قد رأى عزيز بنيه وهو يُعْلَى بفارس صمصام ؟
كم مفدى فى أهله أسلموه حين لم يَحْمِه هنالك حامى ؟
كم رضيع هناك قد فطموه بشبا السيف قبل حينِ الفطام ؟
كم فتاة مصونة قد سبوها بارزا وجهها بغير لثام ؟
صبحوهم فكابد القوم منهم طول يـــــوم كأنه ألف عام
ألف ألف فى ساعة قتلوهم ثم ساقوا السبــــــاء كالأغنام
من رآهن فى المقاسم وسط الزنــ ــج يُقَسَّمن بينهم بالسهام
رآهن يتخـــــــــذن إماء بعد ملك الإماء والخــــدام
ما تذكرت ما أتى الزنج الا أضرم القلب أيمـــــا إضرام
ما تذكرت ما أتى الزنج الا أوجعتنى مرارة الإرغام
رب بيع هناك قد أرخصوه طال ما قد غلا على السوام
رب بيت هناك قد أخرجوه كان مأوى الضعاف والأيتام
رب قصر هناك قد دخلوه كان من قبل ذلك صعب المرام
رب ذى نعمة هناك ومال تركوه محالف الإعـــــدام
رب قوم باتوا بأجمع شمل تركوا شمــــــلهم بغير نظام
عرِّجا صاحبى بالبصرة الزهـــ ــراء تعريج مدنف ذى سَقام

فاسألاها ولا جواب لديها لسؤال ومن لها بالكلام

أين ضوضاء ذلك الخلق فيها أين أسواقها ذوات الزحام ؟

أين فلك فيها وفلك إليها منشآت فى البحر كالأعلام ؟

أين تلك القصور والدور فيها أين ذاك البنيان ذو الاحكام

بدلت تلكم القصور تلالا من رماد ومن تراب ركام

سُلِّط البَثْق والحريق عليهم فتداعت أركانها بانهدام

وخلت من حولها فهى قفر لا ترى العين بين تلك الأكام

غير أيد وأرجل بائنات نُبذت بينهن أفلاقُ هام

ووجوه قد رملتها دماء بأبى تلكم الوجوه الدوامى

وُطِئت بالهوان والذل قسرا بعد طول التبجيل والإعظام

فتراها تسفى الرياح عليها جاريات بهبوة وقتام

خاشعات كأنها باكيات باديات الثغور لا لابتسام

بل ألمَّا بساحة المسجد الجا مع ان كنتما ذوى إلمام

فاسألاه ولا جواب لديه أين عُبَّاده الطوال القيام ؟

أين عماره الألى عمَّروه دهرهم فى تلاوة وصيام ؟

أين فتيانه الحسان وجوها أين أشياخه أولو الأحلام ؟

أى خطب وأى رُزْء جليل نالنا فى أولئك الأعمام ؟

كم خذلنا من ناسك ذى اجتهاد وفقيه فى دينه علام ؟

واندامى على التخلف عنهم وقليل عنهم غَناء ندامى

واحَيائى منهم اذا ما التقينا وهمُ عند حاكم الحكام

أى عذر لنا وأى جواب حين نُدعى على رؤوس الأنام

يا عبادى : أما غضبتم لوجهى ذى الجلال العظيم والإكرام ؟

أخذلتم إخوانكم وقعدتم عنهم - ويحكم - قعود اللئام ؟

كيف لم تعطفوا على أخوات فى حبال العبيد من آل حام ؟

لم تغاروا لغيرتى فتركتم حرماتى لمن أحل حرامى

ان من لم يَغَرْ على حرماتى غير كفء لقاصرات الخيام

كيف ترضى الحوراء بالمرء بعلا وهو من دون حرمة لا يحامى ؟

واحيائى من النبى اذا ما لا منى فيهم أشد الملام

وانقطاعى اذا هُمُ خاصمونى — وتولى النبى عنهم خصامى

مثلوا قوله لكم أيها النا — س اذا لا مكم مع اللوام

أمتى أين كنتم إذ دعتنى — حرة من كرائم الأقوام

صرخت « يا محمداه » فهلا — قام فيها دعاة حقى مقامى

لم أجبها إذ كنت ميتا فلولا — كوان حى أجابها عن عظامى

بأبى تلكم العظام عظاما — وسقتها السماء صوب الغمام

وعليها من المليك صلاة — وسلام مؤكد بسلام

انفروا أيها الكرام خفافا — وثقالا إلى العبيد الطغام

أبرموا أمرهم وأنتم نيام — سوءة بسوءة لنوم النيام

صدّقوا ظن إخوة أملوكم — ورجوكم لنبوة الأيام

أدركوا ثأرهم فذاك لديهم — مثل رد الأرواح فى الأجسام

لم تقروا العيون منهم بنصر — فأقِروا عيونهم بانتقام

أنقذوا سبيهم وقلَّ لهم ذا — كَ حفاظا وَرَعْيَةً للذمام

عارهم لازم لكم أيها النا — س لأن الأديان كالأرحام

إن قعدتم عن اللعين فأنتم — شركاء اللعين فى الآثام

بادروه قبل الروية بالعز — م وقبل الإسراج بالإلجام

من غدا سرجه على ظهر طرف — فحرام عليه شد الحزام

لا تطيلوا المقام عن جنة الخلـ — د فأنتم فى غير دار مقام

فاشتروا الباقيات بالعرض الأد — نى وبيعوا انقطاعه بالدوام

انتهك الزنج محارم الإسلام فى فتنة اندلعت ؛ فالحركة والهرج فى (رماهم ودخلوها وما بعد الاستفهام المكرور من أفعال تدل على الحركة) ، وتموج بالألوان الدامية الصاخبة فى (قطع من الليل · وظلام · وترب الخد وفتاة بكر والزهراء ورماد وركام) مع الأنين الحزين وصوت المستغيث فى (اصطلاح وصارم صمصام وضوضاء وأسواق وزحام) ، وحجم المدينة قد امتلأ بالقتل والدماء والظلم وسادها فتور وصمت ، وسكون ورهبة ، وقتام وخوف ·

والقصيدة تدل على قدرة الصورة الشعرية شكلا ومضمونا على نقل الواقع فى موضوع واحد ، كما فى الحياة ، ومدينة البصرة التى حل بها ظلام الفتنة ، والصراع

الدامى فى قرن اكتظ بالسعود والنحوس، فنقلت الصورة الشعرية الأحوال السياسية فى تصوير أدبى خالد، مشحون بالعواطف المتدفقـــة والابداع الفنى الرائع ليبقى مع الزمن، يحكى على الأسماع ألوان الصراع والفتن فى القرن الثالث الهجرى العباسى ·

وابن الرومى أوفى على الغاية فى تمام أجزاء الصورة ، وتوزيع عناصرها من حركة ولون وصوت ، وطعم ورائحة ، وحجم وشكل ، ودب فيها من روحه ومشاعره ونبضت بحرارة عاطفته وقوة وجدانه ، وتحركت بدقة إحساسه فى تصوير موضوع واحد فى رثاء البصرة ؛ فبينما البصرة تموج بالحياة وتسعد بالأمن والرخاء فى ظلال النور والعلم والحضارة انصب عليهم العبيد الزنج فى سواد الليل فتحول بهم إلى جيش من الظلام ، لا يميز الانسان فيه بين دجنة الليلين ، دجنة الليل ، ودجنة زحام الجيش ، كما لا يميز بين دكنة الجيشين : جيش الظلام وجيش الزنج من شدة سوادهما معا ، وفى هذا الهول تزاحم أهل البصرة فزعا وهربا فى ضوء خافت وهو لمعان الشيب الذى حل بالشباب من شدة الخوف ، ولم يجدوا منفذا للنجاة حين أحاط الزنج بالحاضرة من كل جهة ، وضموا إليهم أطرافها ، فلم يفلت من قبضتهم طاعم ولا شارب ، ولا جبان ولا شجاع ولا أخ ولا أب ولا وليد ولا رضيع ، ولا بكر ولا ثيب ، إلا مزقوا ستره وهتكوا عرضه ، فأصبحت المدينة خرابا ، والعمران يبابا ، وحل السكوت العميق بعد الحركة والنشاط ، وخيم الصمت الرهيب بعد الجد والحياة ، وأصبحت البصرة موت وفناء وظلام ، إن قلب الشاعر ليتأجج نارا ويضطرم أوارا ويذوب مرارة ، ويتوجع ألما وعذابا ·

ما أقوى التلاحم بين أجزاء الصورة ؟ وما أحكم الرباط الوثيق بين النظم والتلاؤم بين الألفاظ وانسجام العناصر فى البناء ؟ وما أقواها فى المشاعر والعواطف والانفعالات ؟ فى وحدة موضوعية تلاحمت فيها الأفكار والصور فى موضوع واحد وهو رثاء حضارة البصرة التى دمرها الزنج من مطلع القصيدة إلى نهايتها ، وقد تحققت عنده فى غيرها من القصائد ·

الاتجاه الثانى : الوحدة فى المقطوعات :

أما الوحدة فى الصورة القصيرة ، فلا تخلو منها مقطوعة ، على كثرتها عنده لأن تحقق الوحدة فيها أيسر وأسهل ، والرؤية الشعرية فيها أوضح من المطولات لأن الشاعر يصور فيها خاطرة قصيرة ، أو فكرة عابرة ، لا تحتاج منه إلى الوقوف كثيراً

بالنسبة له ، وقد يراها شاعر آخر رؤية أعمق منه ؛ فتحتاج إلى رقعة أوسع وأقدر على تصوير عمقها ، والعبرة عند المقصر والمطيل ترجع إلى قدرتهما على وصل المعانى وربط الأجزاء ، وتوليد الصورة من سابقتها وامتدادها فى لاحقتها .

وابن الرومى أجاد فيهما معًا ، وقد مضت المطولة ، وإن كان من العسير على الناقد إدراك الوحدة فيها ، لصعوبة الانتقال إلى التجربة التى عاشها الشاعر والتمثيل لها أثناء انفعاله بالقصيدة ، لذلك كانت أحكام النقد ليست قاطعة ، فقد يتغير الحكم من ناقد لآخر ، كلما أعاد فيه النظر على الصور الأدبية ، وخاصة إذا اتسعت خبرة الناقد ، وصار أشد قدرة على معايشة التجربة الشعرية ، وأقدر على التفطن لأسرارها وأغوارها .

والوحدة فى المقطوعة كثيرة منها قول ابن الرومى فى « الزهد » :

جعل الله مـــــهربا	وامتطى الليل مركبا
خادم كان مـــــرة	مسرفًا ثم أعتبا
راكعا ســـاجدًا له	ليس يألو تقـــربًا
فرض الخوف دمعه	لثرى الأرض مشربا
أعف عنى فقـــد ركبـ	ـت من الأمر معطبا
كسبـــتنى جرائمى	مكسبًا ساء مكسـبا
ثم يهتـــز القضيـ	ـب إذا هب الصبا
أمن الخوف عندها	ظنه أن يخيــــبا[1]

تخلص الزاهد من أثقال المادة ، وأوزار جسده ، وأصبح لا يشعر به ، وإنما يرى روحه فى صفاء ، والروح سر من أسرار الله ؛ لذلك حين أبصرها الزاهد هربت من المتاع الذاهب ، الذى أضله وأغواه ، وفتنه الدنيا الباطلة ، وقد أسرفت نفسه فيها، وكان هروبها من وضوح النهار وصخبه ، إلى خفاء الليل ورهبته ؛ لأن الأرواح تحلق فيه ، وتصفو النفوس ، ويهمد الجسد ، وتصمت المادة .

والزاهد لا يغيب عن الوجود إلا إذا غفل الناس ، واختفى الزمن فى غياهب

(١) الديوان المخطوط ١١٩ جـ ١ .

الظلمات وسكون الليل ، ويظل ساجدًا راكعًا فياض الدموع غزير العبرات ٠ لا ينتظر من الله جزاء ولا ثوابًا ، لأنه ترك البيع والشراء وغيرهما مما يتصل بأثقال الدنيا وزخارفها ٠

فالزاهد يقدس الله خوفًا منه ، ورهبه من ذاته ، وخشية من غضبه ، إن هذا الخوف يطهر روحه من ماديات الحياة ٠ ويدفع ما فى النفس من دموع لتستقر فى مكانها بين أخواتها من أحمال الأرض ٠

ومهما صفت الروح عند الزاهد ، وتجردت من العوالم المحسة ، لن تكف عن رؤية الله الذى خلقها ، بينما هو يراها ، وحينئذ يتضاعف الخوف فى نفسه ، وتزداد الرهبة من ربه ، ويعود إلى التوسل بضعفه وعجزه ، وتقصيره وذنبه ، وفى هذا الزهد ، أمام القوى الجبارة وعنده تضطرب الأرواح ، وتهتز النفوس اهتزاز الغصن إذا أيقظته ريح الصبا ، بعد أن طال غيابه فى التبتل من رهبة الليل الساجى ٠ ورجا عودة النهار ، لتدب فيه الحياة ، وتذهب سحب الرحمة والغفران خوف الزاهد ورهبة المتبتل ، ويشرق الأمل عند رب العالمين والله لا يخلف الميعاد ٠

والوحدة فى الصورة هنا ربطت بين الزاهد والحياة برباط وثيق ، فالليل زاهد فى هدوئه وعمقه على أمل من النهار ، ليشرق بالأمل والرجاء والغصن زاهد فى سكونه وصمته على رجاء من الصباح والحياة ، وهكذا أحكمت الصورة فى رباط قوى وتأليف رائع ٠

ويقول ابن الرومى فى ذم « المشمش » :

إذا ما رأيت الدهر بستان مشمس   فأيقن بحـــــــق إنه لطبيب

يغل له مالا يغـــــــــل لربه   يغل مريضًا حمل كل قضيب[(١)]

المشمش فاكهة ودواء ، لكن ابن الرومى المصور استطاع أن يجعل المشمش الذى ينصح به الطبيب لمعالجة المرض أكثر نفعًا للطبيب من الزارع له والمتعهد ، فكأن أغصان الشجرة تغل مرضى تعود بالنفع على الطبيب لا مشمشا ، صورة رائعة أحكمها الخيال فى وحدة وائتلاف ٠

---

(١) الديوان المخطوط ١٠٨ جـ ١ ٠

ويصور ابن الرومى « المنافق » فيقول هاجيا :

ملك النفاق طبـــاعه فتثعلبا وأبى السماحة لومه فاستكلبا

فترى غروراً ظـــاهراً من تحته نكد فقبح شـــاهدا ومغيبا

والشر من جـــربته فى حاجة من لا تزال به معنى متعبا[1]

المنافق لسوء خلقه ، ورداءة طبعه ، كالثعلب فى مكره ودهائه ، يؤثر منفعته ولا يبغى إلا مصلحته ، وهو فى لومه كالكلب المسعور يظهر سماحته وهدوءه لينقض على فريسته فى غدر وخيانة .

لذا نرى ظاهره يخالف باطنه ، يعلن مالا يكتمه ، ويخفى غير ما يكشفه ؛ فهو قبيح المظهر والمخبر ، ينطوى على شر وبغض ، يصيب به من تعامل معه ؛ فيظل فى عناء وتعب بسببه ، لأنه لا يعطيه ما يريد ، ولا يرعى له حرمة ، مهما أخلص له الغير فى ذلك .

وترى كل جزئية فى الصورة تنطق باللؤم ، وتفصح عن النفاق ، فهو ثعلب فى طباعه ، تراه يسير هادئا لينا فى خفاء ، كهدوء القط الأليف ، وهو كلب مسعور فى تحقيق رغبته ، فى الظاهر غرور وزور ، وفى الباطن نكد وغدر ، ينطوى على الشر ويجلب لغيره العناء والتعب لا يصدق فى معاملته ، ولا يرعى حرمه لغيره .

وغيرها كثير من الشواهد التى تدل على ما نقول ، وتوخيت فى اختيارها أن تكون من بين الصور المغمورة غير المشهورة ، التى ذاعت عنه ، ودارت على الألسنة قديما وحديثا ، ليكون أدل على المراد ، وأقوى فى التدليل على اتجاه الرجل فى صوره الشعرية ، التى لا فرق بين ما ظهر منها وما بطن . وبعد :

فهذا دور النظم ومدى ارتباط أجزائه بالصورة الأدبية عند ابن الرومى سواء اشتمل على التصوير الحقيقى المجرد من الخيال ، أو غنيت أجزاؤه بالتصوير المجازى القائم عليه ، إلا أننى خصصت هذا الفصل فى الغالب للتصوير الحقيقى ، المبنى على علاقات الألفاظ بعضها ببعض ، وتحدثت عن التصوير المجازى عرضا ، خلال التحليل والكشف عن القيم النقدية فى الصورة الأدبية ، وخاصة عندما تكلمت عن

(١) الديوان المخطوط ٩٩ جـ ١ .

الوحدة فى موضوعها وفى تركيبها الفنى ، لأن الوحدة تشتمل هذين اللونين من التصوير ·

لذلك كان من الضرورى فى حديثنا عن خصائص الصورة الأدبية فى شعر ابن الرومى ، أن نفرد الحديث فى فصل مستقل عن اللون الآخر من التصوير ، وهو التصوير المجازى المبنى على الخيال فى الفصل التالى إن شاء الله تعالى ·

* * *

الفصل الثالث

الخيال في الصورة الشعرية

الفصل الثالث

الخيال في الصورة الشعرية

ينبغى فى الحديث عن الخيال أن نحدد أشكاله ووسائله وملامحه وخصائصه فى الصورة ، ومفهوم الخيال بصفة عامة ، والقيمة الفنية له بإيجاز ، دون العرض التاريخى لمفهوم الخيال فى مختلف العصور ، وعوامل التأثير فيه .

خلط بعض القدماء بين الوهم[١]والخيال فى المفهوم ، لا فى بعض صوره كالتشبيه والاستعارة ، حتى أداهم الخلط إلى الحذر من استعماله ، لمجافاته للعقل الذى بدونه تكون الأفكار مزورة ، والحقائق مشوهة ، وحتى لو كان الأمر كذلك فينبغى ألا نوجه إليهم لوما ، لأنهم كانوا يمثلون مرحلة تاريخية ، فى تدرج مفهوم الخيال ، كما أن النقد الحديث ، يمثل مرحلة هامة ، لها دور قوى فى تحديد مفهومه .

ولا علينا هنا أن نهتم بالروافد التى أثرت فيه سواء نبعث من النقد العربى القديم ، أو وفدت من النقد الأجنبى الحديث ، بل الجدير بالتوضيح ، هو ما يتصل بموضوعنا من التحديد لمعنى الخيال الفنى فى الصورة ، وأثرها فيه .

فالخيال لغة العاطفة الحارة ، والشعر الحى الفياض ، كما أن الحقيقة لغة العقل والفكر ، والخيال والعقل غير متناقضين ، بل هما يسيران معا جنبًا إلى جنب فى الكشف عن جوهر الحقائق ولبها المكنون[٢] . والخيال الحيوى المنتج هو المرحلة القوية النابضة للوصول إلى الحقائق ، والوسيلة الجيدة فى الكشف عن أسرارها ؛ لأنه هو الصلة القوية فى الإنسان العاجز عن إدراك الحقيقة ، يهتك به أستارها المحجبة التى تند عن الأفهام ، فهو يعمل ليحقق ما يصبو إليه المتخيل من آمال حرم منها فى واقعه الذى يعيشه ، والذى لا يستطيع الواقع أن يحققه له ، ويقربه منها ويعمل أيضًا

---

(١) فالوهمى مالا وجود له ولا لأجزائه فى الخارج مثل قوله تعالى طلعها كأنه رؤوس الشياطين ، والخيالى هو المعدوم ، لكن أجزائه موجودة تحت الحس قبل تركيبه وعلى ذلك فالوهمى والخيالى كلاهما معدوم فى البداية ، وتلتحق به هذه الصفة العدمية .

(٢) دراسات فى النقد الأدبى : الدكتور محمد عبد المنعم خفاجى ٣٩ الطبعة الأولى .

ليقرب من جوهر الوجود للكائنات ، فابن الرومى حينما يتحدث عن الأرض الجامدة فى الربيع الحى يقول :

فالأرض فى روض كأفواف الحبـــــــر

نيرة النـــــــــوراء زهراء الزهر

تبرجت بعد حيـــــــــاء وخفر

تبرج الأنثى تصـــــدت للذكر[1]

فالشاعر يقرب من حقيقة الأرض فى الربيع ، تزاوج وعناق بين أجناسها وإغراء وتحايل بين أزواجها ، ليتحقق النضج والإثمار بين النبات والأشجار والأزهار والحيوان كما يتحقق للإنسان الحى تماما .

إنه الخيال يدرك مستعينا بالعقل حقيقة الوجود ، والوقوف على أسرار الكون ولولاه لما وقف الشاعر على الأعماق فى مظاهر الحياة .

استطاع المذهب الابتداعى فى النقد الحديث بركوبه الخيال أن يثور على وجود المذهب الاتباعى القديم ، ليبنى نهضة أدبية حديثة ، ولولا خيال الابتداعيين المحدثين لما تحققت آمال أية أمة من الأمم ورغباتها فى التقدم والنهوض .

واتجه النقد الحديث لخطورة الخيال إلى تقسيمه وتفصيله حسب اتجاه كل ناقد ودرجة الذوق الأدبى عنده ، وعلى الرغم من تأثرهم بالنقد الأجنبى فى ذلك إلا أن هذا الاتجاه يمثل النقد الحديث رغب المعارض لذلك أم لم يرغب .

فنرى بعضهم[2] يقسمه إلى خيال ابتكارى : ويتضح فى الصورة الجديدة التى تتركب من عناصر مألوفة ، وإلى خيال تأليفى : ويظهر فى الصور التى تولدت من صور أخرى ، ونبعث من سابقة لها تضاهيها ، وإلى خيال بيانى تفسيرى : وهو ما عليه النقد القديم ويظهر فى تفسير أسرار الوجود بصورة حسية ، كتصوير الهدى بالنور .

وينكر آخرون التقسيم السابق بحجة أنه من أساليب المنطق والفلسفة ، التى

---

(١) الديوان المخطوط ورقة ٣٠٩ جـ ٢ .

(٢) أصول النقد الأدبى : أحمد الشايب ص ٢١٠ : ٢١٨ ط ٧ - ١٩٦٤م .

ترهق الخيال وتحد من مسارحه الرحبة ، كما أفسدت البلاغة والنقد القديم قبل ذلك لأن فنون الخيال وصوره لا تدخل تحت حصر ، ولا تعرف التحديد والتقسيم[١] .

وهذا التقسيم غير دقيق ، إذ أن بعض أقسامه ، يتداخل فى البعض الآخر فالصورة المتولدة من سابقتها فى الخيال التأليفى ، يصح أن يطلق عليها صورة مبتكرة لأنها لبست ثوبا جديدا ، ويطلق عليها صورة بيانية تفسيرية ، لأنها تفسر الصورة السابقة ، أو أنها صورة « التأمل الداخلى » فى نفس الأديب ، ولذلك أنكر بعضهم هذا التقسيم ، ورأى أن من الواجب أن نحفظ للخيال الفنى وحدته وطبيعته المركبة لأن كل صورة خيالية هى نتاج عناصر موضوعية وذاتية معا[٢] .

فالخيال عنده « حدث معقد ذو عناصر كثيرة يضيف تجارب جديدة ، إن التجربة الأولى ليست إلا بذورا تعطى فرصة الدخول فى أجواء بعيدة وقريبة ، من أجل أن تجرى عليها صفة التفكيك ، وإعادة التنظيم والبناء والدخول فى مجالات كثيرة مغايرة، حتى تغدو تلك التجربة الأولى مجرد مناسبة .. الخيال الإنسانى .. إيجابى فعال ، وعلى ذلك « يحقق الخيال صفة عليا هى التوازن والاعتدال ، فيشيع الرضا بالانطلاق والتحرر من جهة ، والمتعة بالقالب المنسق من جهة ثانية ، يخلق الخيال نظاما واحدا تتلاءم عناصره تلاءما ، مظهره الوحدة والتنوع المشار إليهما ، ومصدرهما فى كلمة واحدة ، هى إدراك الدلالة »[٣] .

والخيال فى رأيه عملية تقوم على أمرين : التفكيك وهى مرحلة تحليل عناصر الصورة الخيالية ، والتركيب وهو مرحلة تأليف هذه العناصر ، بعد منحها من نفسه وظيفة جديدة ، تؤديها الصورة بعد انفصالها عن التأمل الداخلى فى صورة محسة[٤] .

ويقسم البعض الخيال[٥] متأثرا بما انتهى إليه النقد الأدبى الأجنبى فيه ، إلى خيال عام شعرى ، فالخيال العام هو الطريق الموصل للإدراك بالعقل ، ويوجد عند

---

(١) اتجاهات وآراء فى النقد الحديث : د.محمد نايل أحمد ص ٨٨ : ٩٠ .

(٢) الصورة الأدبية د.مصطفى ناصف ص ٣٩ : ٤٤ ، ١٢ : ١٥ على الترتيب ط ١٩٥٨ .

(٣) الصورة الأدبية د.مصطفى ناصف ص ٣٩ : ٤٤ ، ١٢ : ١٥ على الترتيب ط ١٩٥٨ .

(٤) المرجع السابق .

(٥) مثل العقاد ، والمازنى فى حصاد الهشيم ص ١٨٩ : ١٩٧ .

كل إنسان بل وجد الخيال أولا فيه ، ثم جاء العقل ليتممه ويكمله « ويظن أن الإنسان لا يتصل بالكون إلا بعقله ، ولا يهتدى إلى الطريق المنظور إلا بعقله ، وليس هذا بصحيح فى حكم العقل نفسه إذا أنصف العقل ، ووفى لمنشئه الأول ، وقصارى مطمعه الأخير » . بل « خلق الخيال والبداهة للإنسان قبل أن يخلق العقل ، ثم جاء العقل ليتممهما لا ليلغيهما ، ويصم دونهما أذنيه » والخيال أصدق من العقل منذ آلاف السنين ، فحينما كان العقل يجزم بقيام كل نوع على انفراده ، كان الخيال يقص علينا قصصه ، ويجزم لنا بتقارب الأنواع ، وتلاقح الإنسان والحيوان . . لأننا نفهم أشياء شتى بالبديهة والخيال ولا نعلم بها ، وهى تعمل عملها فى الإحساس والتفكير ولأن الحقائق التى استند إليها النشوئيون قائمة منذ الأبد ، والعقل هو الذى كان يداريها ، أو يضلل فيها الخيال[1] .

والخيال الشعرى : هو الذى يفترض فى الصور مواقع أجزائها ، ويضم الفكرة إلى أختها ، والخاطرة إلى جاراتها ، وتلتقى الأجزاء على ما بينها من بعد وتناقض ويضم الشكل إلى الشكل ، والنظير إلى النظير ، ليتم التجانس بين الكلمات والعبارات والأوزان فى ذاتها ، وبينها وبين معانيها ؛ ليؤلف من ذلك خيالا ابتكاريا يبتكر صورا جديدة ، وتلبى الحياة المشهودة ، ولا يجوز للتخيل بحال أن يتناول الحقائق ليمسحها ويناقضها ولو فعل ذلك ، فإن فعله هذا لا يغنى فيه حذر[2] .

وكذلك الأمر عند بعضهم[3] فقد رأى البعض أن يتبع فى تقسيم الخيال النقد الأجنبى ويقسمه إلى خيال أولى ، وخيال ثانوى ، فالخيال الأولى هو القوة الحيوية فى كل إدراك إنسانى ، وهو علمى فى وظيفته ، وكل إدراك علمى لابد فيه من هذا النوع من الخيال ، وهذا يتفق فى المفهوم مع الخيال العام السابق ، وإن اختلف فى التسمية ، مما يدل على أنهما نبعا من مصدر واحد .

والخيال الثانى : وهو الخيال الشعرى السابق أيضا - هو صدى للخيال الأولى بل يتجاوزه إلى خلق صور ممكنة ، تستمد عناصرها من المرئيات السابقة ، وهى فى ذاتها أصلية ، لا عهد بالمرئيات الواقعية بها ، وهو قوة حرة تقوم بالمقارنة والتركيب

---

(١) ساعات بين الكتب والعقاد ص ٢٠٠ ، ٢٣٦ .

(٢) قميز فى الميزان العقاد ١٢٣ ، الفصول : العقاد ص ٣ .

(٣) كالدكتور محمد غنيمى هلال وغيره كثيرون .

والتميز ، وترتبط الصور بغير موضعها الأول بتخصيصها بموضوع آخر ، تستعيض به عن موضوعها الأول ، وعلى ذلك فهو قوة خالقة تحليلية تجميعية معا ؛ لأنه يوحد ما بين المعرفة فى أدنى درجاتها عن طريق الحواس والمعرفة فى أعلى درجاتها عن طريق الإدراك ؛ فالخيال هو الذى يسيطر على كل أنواع المعرفة ، ولا تتيسر المعرفة للإنسان بدونه(١) .

وهذا التقسيم للخيال لمن سبقوا أو لغيرهم مما يضيق عنه البحث لا يعنينا كثيرا إلا من ناحية واحدة وهى توضيح مفهوم الخيال فى النقد العربى الحديث ، ليسوغ للباحث أن يتكلم عن الخيال فى صورة ابن الرومى .

وزيادة فى الإيضاح والتشخيص له ، فالخيال : هو ملكة فى نفس الأديب تخلق التوازن بين الأشياء وتؤلف بين المتناقضات ، وتوفق بين المتعارضات ، وتمزج بين الإحساس الجديد الطارىء ، وبين القديم المخزون فى النفس ، وتركب بين الواقع المرئى المشاهد وبين الواقع المذاب فى الذهن ، وتنظم بين الانفعال العادى ، وبين الدرجة العالية منه ؛ ليتم من وراء ذلك تأليف صور الخيال المختلفة ، التى يؤمها الأديب فى بناء جديد نتج عن علاقات جديدة ، بين الأشياء المأخوذة من الواقع بالتغيير فى أحجامها وأشكالها وعناصرها وتركيبها ، فالمصور لا يقنع بتلك العلاقات بين الأشياء ، كما هى فى الواقع ، ولا يقتصر على فهمها وبيانها فقط كالشأن فى الخواطر العقلية لكن بغيرها ويقيم غيرها أو يبدل فى بعضها ، أو يضيف علاقات جديدة ، ليبث فيها من روحه ، وتنبض بحيوية من قلبه ونفسه ، وتنظم من شعوره الذاتى وإحساسه المفرد ، فبهذه الملكه يرى الحياة والحركة والروح فى كل شىء ويتردد أصداء كل ذلك فى نفسه ، وتشف عنه روحه ، فيحس بالحب والشوق الذى تتناجى به الأشياء بعضها مع بعض ، ويشعر بالعواطف والمشاعر المتبادلة بين المرئيات .

والفن الجميل هو الذى يولد هذا الأثر الساحر للنفس ، والخيال الرائع هو الذى يستخدم الألوان والأشكال فى نسق عجيب ، ليظهر فى صورة أزهى وأقوى من الطبيعة فى ألوانها وأشكالها المنثورة هنا وهناك .

وهذا هو الفرق بين الأديب المتخيل المصور ، وبين الرجل العادى ؛ فالأخير إن

---

(١) النقد الأدبى الحديث : ص ٤٣٠ ، ومجلة المجلة ص ٧١ عدد ٢٢ محرم ١٢٧٩ - أغسطس ١٩٥٩ د. محمد غنيمى هلال .

استطاع خلق العلاقات بين الأشياء ، أو تغيرها أو الإضافه إليها ، وهو من الندرة بمكان ؛ فلا يستطيع أن يصورها ؛ لتكون مجسمة أمام غيره فى الواقع المشاهد والمسموع كما هى فى نفسه ، أو لا يقدر أن يلتقطها فى لوحة فنية مطبوعة ، كما هى فى شعوره وخواطره ، إلا فى حالة نادرة كصدمة نفسية تفاجئه مثل تحقيق أمل غير متوقع ، أو فقد مرغوب فيه ، يذهب بمكانته أو يهد كيانه ، عند ذلك تتيقظ ملكة الخيال فى نفسه لتأخذ هذه اللقطة ، وتبرزها فى صورة محسّة تهز الأعماق ، لتعود إلى مكمنها وموطنها الخفى ، متوفزة لظروف أخرى مشابهة ؛ لتظهر من جديد .

فالخيال الشعرى عند « كولردج » يحاول الشاعر به أن يسمو بالواقع نحو المثال أى أنه يحاول أن يكشف لنا عن الحقيقة الكامنة وراء الظواهر عن جوهر التجربة الإنسانية ، يحاول أن يؤلف مصورته الكامنة من شتات الجزئيات المتناثرة ، وعلى ذلك فقد حقق نظرية أخرى فى الخيال : هى أن الخيال ليس تذكر شىء أحسسناه من قبل ، وليس ابتداع صورة جديدة مركبة من حسيات ، بل هو فى الواقع خلق جديد خلق صورة لم توجد ، وما كان لها أن توجد بفضل الحواس وحدها أو العقل وحده، خلق صورة تأتى ساعة تستحيل الحواس والوجدان والعقل كلا واحدًا فى الفنان[1] .

ولذلك فالخيال ملكة خلاقة تبتكر الصور ابتكارا ، كأننا لم نرها من قبل ، وهو موطن الإثارة ومبعث الانتباه ، يشد مجامع القلب ، ويأخذ بالعقل لسحره وروعته وطرافته وجدته : « لأن الخيال إذا كان عمله وتأليفه لصور جديدة اختيرت عناصرها من بين الحقائق والمشاهدات المبعثرة المخزونة فى الذاكرة ، وألفت تأليفا جديدا سمى خيالا مبتدعا»[2] .

وملكة الخيال تؤلف بين المتباعدات ، وتجمع المتفرقات ، وتمتزج هذه بعاطفه الشاعر وإحساسه وخواطره وشعوره فى استغراق وتأمل ، ونشوة وغبطة ؛ ليتم من خلال هذا التفاعل الحى فى نفس الشاعر عملية تركيب الصورة ، وتنسيقها فى إطار قوى جذاب .

---

(١) دراسات فى النقد الحديث ومذاهبه : الدكتور محمد عبد المنعم خفاجى ٤٤ الحلقة الثانية .

(٢) ابن المعتز وتراثه فى الأدب والنقد والبيان : د. محمد عبد المنعم خفاجى ٣٠٢ .

يقول أحد نقادنا المحدثين : الخيال ملكة خصبة تقدر على تخيل الأشياء وتصوير العواطف والآراء تخيلا وتصورا يوضح لنا نواحيها الغامضة ، ويعرض علينا ما فيها من أسباب الروعة والجمال ، عرضا مؤثرًا تحسبه حقيقة أو كالحقيقة الملوسة ، يأخذ الشاعر الأشياء المألوفة التى يراها الناس ، ويحسون بها جميعا ، ثم يعمل فيها خياله فيخرجها فى صورة جديدة لم نكن نتوهمها .. فالشاعر يشعر بما حوله ، ويعتاد الملاحظة الدقيقة فى الحياة المحيطة به مما يتصل بالإحساس والشعور والعاطفة والتفكير ، ويلاحظ ذلك جملة وتفصيلا . فتسجله ذاكرته بدقة ، ثم يركز ذلك فى ذهنه وأعماق شعوره تركيزا تاما ، ويأخذ فى الغوص فى أغوار الذهن على التفاصيل ودلالتها مستغرقا فى نشوته الروحية وفى تأملاته وتصوره وتخيله استغراقا تاما يساعده على نشر المطوى من الملاحظات،وإظهارها فى فن جميل ، وآية من سحر القريض ، وهذا الاستغراق وتلك النشوة والغبطة بالتعبير عن النفس ، يفجران ينبوعا من القوة الباطنة ، يلهم الشاعر روائع الشاعرية وآثارا من الفن والجمال .. فليس الشعر صورا وألفاظا وعبارات ، إنما هو عواطف الشاعر وشعوره يركبها خيال صناع وملكات قادرة ، ومقدرة فنية موهوبة ، فى صور من الألفاظ والأساليب(١) .

والمبالغة والغلو والإغراق ، ليس من الخيال فى شىء ، لأن كل صفة من هذه الصفات فيها تزييف للشاعر ، وبهرجه للأحاسيس ، والتجاوز فى المعنى إلى درجة عدم إمكانه ، وامتناع وقوعه عقلا وعادة وإمكانا ، ولذلك يصاب التعبير بالتزييف والتصوير بالتفخيم والتعظيم ، وتشوه العلاقات بين الأشياء فيهما ، وحينئذ يخفى علينا سرها ، وتغيب أنماط الجمال فيها ، ويصبح الشاعر زائف الإحساس ، قريب الشعور ؛ لأن الصورة الخيالية تطابق الواقع فى شتى مظاهرة ، والمبالغة فيها خروج بها عن الواقع ، وبعد عن حقائقه التى يكشفها الشاعر بإحساسه وشعوره وخياله وعقله .

والوهم أيضا غير الخيال ، وإن كان له قيمة فنية فى التصوير ؛ لا يرتقى بحال إلى منزلة الخيال فيه ، بل عد النقاد المحدثون الوهم أول مراحل الخيال ، وأول مرحلة من مراحله ، وكلاهما عندهم ينبىء على العناصر المحسة ، ويحتاج فى تكوينه إلى المحسوسات والمشاهدات فى الواقع ، وإلا أصبح الوهم هذيانا ، والخيال جنونا .

فالخيال هو القوة للوحدة المركبة والطاقة الحية ، التى تبعث الحقائق من جديد

(١) المرجع السابق ص ٣٠١ ، ٣٠٢ .

أو هو الاتحاد بين قلب الشاعر وعقله وبين مظاهر الحياة فى الكون والطبيعة ، والوهم هو القدرة على الحشد والجمع لصور متباينة ، ولشبه فيما بينها ، بحيث لا تبقى الصورة الوهمية كما هى ، لو تفرقت أجزاؤها وانفردت ، فيختفى معناها حينئذ وإنما تلتقى لأدنى ملابسة ، أو تحشد عن طريق الاتفاق والمصادفة بين أجزائها أو الإختيار لعناصرها[١].

وابن الرومى قد سيطر عليه الوهم فى شعره لأدنى ملابسه ، سواء أكانت الملابسات معنوية ترجع إلى سرعة خواطره ، وتوفز شعوره ، ونفرة إحساسه ، أم كانت الملابسات لفظية ترجع إلى قلب اللفظ أو نقيضة ، أو إبدال حروفه ، أو تغيير مواقعها . أو تصحيفة أو غير ذلك .

ويرجع هذا اللون من الوهم إلى الطيرة التى تمكنت من نفسه ، والشؤم الذى سيطر على عقله ، والخـوف والحذر من كل شىء ، حتى مما يطمئن إليه ، أو يأمن جانبه ، فكره البر والبحر وخاف الصيف والشتاء ، وخاف الدنيا كلها يقول ابن الرومى فى شؤم أبى طالب فى صورة قامت على الوهم عنده :

أزيرق مشئوم أحيمـــــــــر قاشر	لأصحابه نحس على القوم ثاقب
وهل أشبه المريـــــــخ إلا وفعله	لفعل شبيه الســـــوء شبه مقارب
أعوذ بعز الله من أن يضـــــــمنى	وإياه فى الأرض البســيطة جانب
شبيه قدار بل قــــــــدار شبيهه	وإن قيل كليم وان قيـــــل كاتب
وهل يتمارى الناس فى شئوم كاتب	لعينيه لون السيف والسيف قاضب
ويدعى أبوه طالبــــــا وكفاكم	به طيرة إن المنيـــــــــة طالب
وإلا فأهربوا من طالب وابن طالب	فمن طالب مثليهما طار هارب[٢]

---

(١) راجع النقد الأدبى الحديث د. محمد الغيمى هلال ٤١٩ وما بعدها ، وفن الشعر : د. احسان عباس وفن الأدب - المحاكاة - د. سهير القلماوى ، كرلردج : د. محمد مصطفى بدوى ص ٧٩ - دار المفارف .

(٢) الديوان المخطوط ٩٤ جـ ١ .

حشد ابن الرومى فى هذه الصورة أجزاء محسة من الواقع ، بحيث لو أفردت لما كان لكل جزء معنى ، يتصل بمكانه فى الصورة ، التى ابتكرها وهم الشاعر لأدنى ملابسة ، وهى حمرة أبى طالب التى تشبه حمرة المريخ طالع النحس ، وقد طار شؤمه إلى الوزارة التى يعمل بها كاتبا ، فاستحقت الضياع واللعنة والدمار ، كما استحق اللعنة قوم نبى الله صالح عليه بسبب « قدار » عاقر الناقية[1] .

وفعل بياض العين كفعل السيف اللامع الحاد بالرقاب ، وأبو طالب كالموت الذى لا يكف عن طلب الموتى ، ولا يقابل طالب إلاًّ هارب · ملابسات لا يستطيع القارىء أن يقف عليها من الألفاظ مفردة مفرقة ، إلا إذا وقعت فى مكانها من صورة ابن الرومى ، وقد اخترع الوهم هذه العلاقات بين عناصر الصورة ·

يقول العقاد : وفَرِّقْ بين هذا كله فاذا هو أبعد المتفرقات ، وأجمعه كما جمعه ابن الرومى ، فاذا هو أقرب المناسبات وألزم العلاقات[2] .

ويصنع وهم ابن الرومى من الموز حينما يقع تحت يديه فوزا ، وإذا عزب عنه فهو موت ، فى صورة تقوم على الوهم فيقول فيها :

إنما الموز حيـــــن تمكن منه كاسمه مبدلا من الميم فاء

وكذا فقده العــــــزيز علينا كاسمه مبدلا من الزاى تاء

فهو الفوز مثـل ما فقده المو ت لقد بان فضــــله لا خفاء

ولهذا التأويل سمـــاه موزا من أفاد المعانى الأسماء[3]

ولو أفردنا الموز والفوز والموت عن الصورة ، لما كان لكل واحد منها معنى يتصل بها ، ولن يتضح لها مغزى إلا حينما تقع فى الصورة بجوار أخواتها ، وبسبب من الوهم عند الشاعر ·

(١) قدار : هو الذى عقر الناقة الحلوب التى هيأها الله لنبيه صالح عليه السلام فحل الدمار على القوم جميعا بسببه ·

(٢) ابن الرومى حياته من شعره : العقاد ٢١٣ ·

(٣) الديوان المخطوط ورقة ٣ جـ ١ ·

ويصور ابن الرومى لحية فيقول :

ولحية يحمـــــــلها مائق   شبه الشراعيـــن إذا أشرعا

لو قابل الريـــــح بها مرة   لم ينبعث من خطوة أصبعا

أو غاص فى البحر بها غوصة   صاد بها حيتانه أجمعا[1]

وأجزاء هذه الصورة الوهميه هى « اللحية - الشراعان - الانبعاث - الغوص فى البحر - الصيد - الحيتان » ولو تلمسنا العلاقات بين هذه المفردات مجردة عن الصورة الأدبية ، لتعذرت علينا معرفة الملابسات والعلاقات بينها ، فأى تشابه بين اللحية والشراعين ، وأى مناسبة بينها وبينَ شبكة الصياد ، التى يصطاد بها الحيتان إلا فى صورة ابن الرومى وحيث كانت اللحية كثة غزيرة ولا يفلت الريح منها ، كما لا يفلت الريح من شراع السفينة ، أو كالشبكة المحكمة العيون والفتحات ؛ فلا تسمح لأى حوت يفلت منها ، وهكذا يبتكر الشاعر من اللحى شرعا وشباكا للصيد ·

وحينما يبلغ الوهم عند ابن الرومى مبلغه ، يصور مصحفا الانتكاس بسكان السفينة وبه سكونها ، ونجاة من فيها من الغرق ، فالســكان للنجاة لا للانتكاس فيقول :

لأن لفظة « ســـــكان » إذا قلبت

حروفها « ناكس » لاشك فى ذاكا[2]

فأحال الوهم « سكانا » إلى « ناكس » فى الصورة ·

وكذلك الأمر فى « إقبال » فيحولها الوهم إلى « لابقاء » وفى « حسن » يتحول إلى « نحس » وغير ذلك كثير ، مما جلب عليه الخوف والحذر ، وأحل فى نفسه الطيرة والشؤم ·

---

(١) الديوان المخطوط ورقة ١٤٦ جـ ٣ ·

(٢) الديوان المخطوط ورقة ١٤٦ جـ ٣ ·

وبهذه الأمثلة للوهم يتضح مفهوم الخيال نوعا ما ، ويتحدد معناه متميزًا عنه وعن المبالغة ، ولكى تتحقق للخيال القيمة الفنية والحيوية فى صوره ، والحركة والابتكار فى أشكاله ، ينبغى أن نوضح الدعائم التى تمكنه من كل ما سبق والشرط التى يجب أن يتوافر فيه ، ومدى تحقق هذه الشروط فى صورة ابن الرومى ودرجة إصابتها منها ، وذلك على النمط التالى :

أولا : ألا يتنافى الخيال مع العقل حتى فى أرقى صوره وأعمقها ، وألا يتناقض مع الواقع ، فليس الخيال أمرا مستحيلا ، ولا شيئا غير واقع ، ولا قولا مفروضا لا وجود له ، ولكن صوره واقعة موجودة تحتاج إلى عمق وقدره فى الشعور للوقوف على أسرارها فى الواقع وحينئذ يعلم الإنسان صلتها بالواقع وعدم تنافيها مع العقل والفكر .

لذلك ينبغى أن يقف العقل فى خفاء بجوار الخيال يؤازره ويعاونه صونا له من الشطط والجموح ، وذلك بقدر وحذر حتى لا يطغى العقل هو الآخر عليه ، وإلا لاستحالت صور الخيال إلى براهين عقلية وأدلة منطقية جافة ، لا تتصل بروح الشعر وطبيعته ومنهجه ، فإذا تخيل ابن الرومى الأحدب فى صورة أدبية يقول فيها :

قصرت أخـــادعه وطال قذاله   فكأنه متربص أن يصفـــعا

وكأنما صفعـــــــت قفاه مرة   وأحس ثانية لها فتجمعا[1]

نرى الخيال هنا لم يشتط فيه الشاعر ، ولم يبعد عن واقع الأخدع ولم يناقض العقل فى شكله وهيئته ، بل انتزع خيال الشاعر الصورة من واقع الحياة ، حيث إن هيئة الأخدع فى توفزه الدائم ، حين تقاصرت عروق رقبته ، فبرزت مؤخرة الرأس لميل مقدمتها إلى أسفل والأمام ، بسبب تقاصر العروق المشدودة ، وأصبح قفاه ظاهرا عريضا ممدودا كأنما يتهيأ للصفع ، هو والأخدع سواء فى ذلك .

(١) أخادعه : عروق فى صفحتى العنق ، القذال : بفتح القاف : جماع مؤخر الرأس المخطوط جـ ٣ .

ولا شك أن للعقل دوره هنا فى معاونة الخيال لتركيب الصورة ، فاختار الشاعر أجزاءه فى دقة وانتقى عناصرها فى وعى ، حتى خرجت الصورة فى ثوب مألوف من قلب الواقع المرئى ، ومظاهر الحياه المشاهدة ، سواء للأخدع أو للمصفوع .

ثانيا : أن يقوم الخيال بتجسيم الفكر ، وعرض المجردات والخواطر فى صورة محسة متخيلة ، وإلا تحول الخيال إلى منهج عقلى مجرد ، يعتمد على حشد الأفكار والخواطر مجردة مما يقع تحت الحس ؛ فتصير صورته فاقدة الحيوية والحركة واللون والشكل وغيرها من عناصر الصور الخيالية ، وبهذا تنفذ الصور الأدبية إلى النفس من منافذ شتى غير العقل وهى الإحساس والشعور ، والحواس المختلفة ، والوجدان المنفعل بالاضواء والظلال والإيقاع . يقول العقاد « فمن الشعراء الكبار من يريك الدنيا كأنها معرض للجمال ، أو يريكها كأنها متنزه للفرجة .. ويجسم كل شىء ليراه بعينى الفنان فى عالم الأنوار والأشكال والخطوط والحركات »[1].

وابن الرومى كان فى ذلك من أقدر الناس على تجسيم الخيال فى صورة محسة حية كأنما نقل شعره إلى الحياة نفسها والواقع ذاته ؛ فحينما يصور حياة الكتان الكامنة، الذى لا يفطن إليها إلا العباقرة من الشعراء المصورين يقول :

وجلس من الكتان أخضر ناعم ... توسنـــــه دانى الرباب مطير

إذا درجت فيه الشـمال تتابعت ... ذوائبه حتى يقـــال غدير[2]

أعواد الكتان تدب فيها الحياة ، ويتسامر كل عود مع أخيه فى جلسة يتهامس فيها البعض مع البعض ، وفى أنوثة بضة ناعمة ، وقد تزينت بأثواب الحياة وابتهجت بردائها السندسى الأخضر ، وهى تبتسم لحرارة الوجود ، وتنتشى للمطر وتتراقص ذوائبها فى نشوة وطرب متناغمة من عباب الغدير المتراقص بأوتار ريح الشمال الرقيقة إن من يقرأ هذه الصورة التى نبضت بالحياة بلمسة من خيال شاعر يرى أن كل كلمة فيها أقوى مما تعبر عنه من محساتها فى الواقع ، لما تشتمل عليه من حيوية وحركة . ودقة فى الشكل واللون ، وغير ذلك مما هو كامن فى المحسوسات وما تشتمل عليه من أسرار ومكنونات ، أودعها الله فيها ، كما ظهرت واضحة فى بنى الإنسان ، الذى يتعرف العبقرى منهم على أسرار الوجود فى الجمادات حوله :

---

(٢) ابن الرومى العقاد ٣١٨ . (٣) الديوان المخطوط ورقة ٣٠٥ جـ ٢ ..

ثالثا : أن يكون الخيال متصلا بشعور الشاعر وفكره ، وإحساسه الذاتى وخواطره النفسية ، فتصير صورة شعريه ذاتية ، بحيث لا يوجد فى صوره مكان «للتقليد » فى الخيال · ولا يعرف التكرار لصور غيره من الشعراء السابقين أو المعاصرين ، الذين يحفلون بالوصف الحسى والأشكال والأحجام مجردة من الشعور الذاتى للشاعر ، أو ينقلون المحسات - على سبيل التشبيه أو الاستعارة - لشبه ما بينها وبين الفكرة فى الصورة ، منفصلة عن نفسه الغنية بالخواطر والمشاعر الذاتية ، التى تميزه عن غيره من الشعراء ، وحينئذ لا يكتفى الشاعر بالمقاربة بين المشبه والمشبه به أو بالتناسب بين المستعار منه والمستعار له ، فيقيس الحجم على الحجم ، واللون باللون، مثل ليلى كالقمر · ورأيت أسدا فى ساحة القتال ، فالجانب هنا حسى بحت جدير بأن يسمى وصفا محسوسا ، مجردا من الشعور ، حتى أصبحت ليلى شكلا ولونا فى استدارة القمر وحسنه ، والشجاع متنفخا بدروعه وتروسه كانتفاخ اللبد على صدر الأسد ، ونحن نربأ بالصورة الأدبية أن تكون على هذا النمط ، لأنها ستنقل كما هى من مشاعر إلى آخر فى كل عصر ، من غير زيادة أو تغيير ، مجردة مما يضفى عليها الحيوية والقوة ، من الخيال الخصب المفعم بالمشاعر ، التى تتميز به الصورة عند السابق واللاحق ، وإن اتفقت فى الوسائل والأدوات ·

فبالشعور والخواطر الذاتية من خلال الخيال ، يتحول الوصف المحسوس السابق فى المثالين إلى حركة نفسية ومشاعر ذاتية ، تتميز فى صورتها الأدبية عن مشاعر الآخرين فيها ، لما تصطبغ به من ألوان خواطره وإحساساته وعواطفة ، حتى يصير التشكيل الجديد قبسا من روحه ، وقطعة من ذات الشاعر ونفسه ، وبهذا يسهم فى تعميق الكون ، والنهوض بالحياة وبالتجديد فى مظاهرها ، والتخلص من جمودها والثورة على تخلفها أو قرارها على حال لا يواكب سرعة الزمن ، وعندئذ يختفى الرونق والبريق ، الذى لا يتصل بالفكر ، وتتلاشى الجلبة والطلاوة التى لا تمت إلى الشعور بصلة ، والتصوير المبتذل الذى يقتصر على النقل المجرد للحواس كما كان الأمر فى عصر الركود الأدبى ، قبيل النهضة الأدبية لحديثة فى الشعر العربى·

فيصور الشاعر فى المثال الأول : أثر سحر المرأة فى نفسه ومدى انبهاره بجمال ليلى ، وأنها ملكت عليه كل إحساسه ، حتى أمسك عن الكلام ، وجمد فيه

اللسان، وصار مشدود القلب ، شاخص البصر ، وقد هدأت أنفاس الناس من حوله ونبض القلوب فيها ، وأصبح لا يتردد على سمعه إلا أنفاس العاشقين ، ولا يسمع إلا نبض القلبين فى سحر الطبيعة العاشقة هى الأخرى أو الحارسة لهذا الحب المقدس والجمال الساحر ·

وفى المثال الثانى : لابد أن يكون هنا قائدا أو على الأقل ينفعل بموقف القائد أو جنديا ينفعل بموقف جندى · فيرى الشاعر أن الفرقة المقاتلة قد توقفت عن القتال فى ذهول ووضعت الأسلحة · لأنهم وجدوا فى القائد الشجاع تحقيق النصر لفرقته وهزيمة العدو من رعبه وبطشه حتى سرى الرعب إليها وأصبحت تخافه أو تهابه وغير ذلك مما يدل على الأثر الذى تركه القائد الشجاع فى نفس الشاعر الجندى ، ولو تناول هاتين الصورتين شاعر آخر ، كان عليه أن يلون الخيال من نفسه ومن ذاته ، حتى يتم التمايز بينهما ، ولا يتفقان فى الأثر النفسى للمحسات فيها ولا يتلاقيان فى المشاعر والخواطر ، التى تفيض عن وسائل الخيال المختلفة فى الصورتين المختلفين ·

ولن ينبض الخيال فى الصورة الأدبية بالحياة ، أو ينبع منه التأثير القوى إلا إذا ارتبط بفكر الشاعر وشعوره ، بحيث تسرى روحه التى هى من نفسه فى الخيال المجسد فى الصورة ، وما الخيال الخصب الحى إلا خيط ممتد من ذات الشاعر شعورا وفكرا ، وإلا كانت صورته الأدبية خارجة عن نفسه ، تلتقى مع نظائرها فى الخارج المنفصل عنها ، وقد حمل النقد الحديث أمانة هذه الدعوة ، وسيظل يحملها مادام هناك من يتذوق الشعر والأدب ويعمل على النهوض به ·

فيرى العقاد : أن الشعر لابد أن يعدل عن حماقة الوصف المحسوس الذى شغل بها المقلدون زمنا طويلا ، لظنهم أنهم يرتقون إلى ذروة الشعر ، كلما ارتقوا إلى ذروة التشبيه بالمحسوسات[١] ·

ولكن التصوير الحق عنده والجدير بالشعر ، إنما هو من عمل النفس المركبة من خيال وتصوير وشعور[٢] ·

---

(١) ساعات بين الكتب العقاد ص ٤١٢ ·   (٢) المرجع السابق ٣٠٩ ·

ويقول غنيمي هلال في ضوء النقد الحديث : ينبغي على الشاعر أن يكون ذاتيا في صوره ؛ لأنه يرى الطبيعة من خلال مشاعره ، ويقابل بين مناظرها وإحساساته ويستلزم ذلك ألا تكون الصورة مجلوبة لوجوه شبه خارجي فيها ، تشابهها في الأشكال والألوان ، مما لا يمت بصلة إلى الشعور والعاطفة ، وإلا فقد الشعر روحه، وانتقل من ميدان القلب إلى دائرة التفكير والتلاعب بالألفاظ ، « وبه يتحقق أمران : الصدق الذاتي وهو أن الشاعر « لا يحفل إلا بصوت شعوره » ، والصدق الفني حيث « يجب أن يرجع الشاعر في صياغة الصور إلى ذات نفسه ، وإلى ما يثيره مشاعره من مناظر الطبيعة ، لا إلى العبارات التقليدية والصور المأثورة[1]» ويقول :

« فإنه لا يصح بحال الوقوف عند التشابه الحسي بين الأشياء من مرئيات أو مسموعات أو غيرهما دون ربط التشابه بالشعور المسيطر على الشاعر في نقل تجربته وكلما كانت الصورة أكثر ارتباطا بذلك الشعور كانت أقوى صدقا وأعلى فنًا(٢).

والخيال في الصورة عند ابن الرومي ممزوج بفكره وشعوره ، بحيث لا تخلو صورة من لمسات نفسه ، وبصمات إحساسه وفكره ، فهو يشعر بالحياة ويحس بالطبيعة، ويلون المحسات التي يرسمها الخيال بقوة شعوره ، ويقظة نفسه ، ونفاذ روحه إلى صميمها ، ولذلك انفرد بالتصوير الأدبي في الشعر العربي ، وأصبح هو الشاعر المصور ، لأنه أعطى للصورة من نفسه وروحه ما جعلها فريدة تدل على صاحبها ، ومستقلة لاتربطه بغيره من الشعراء في صورهم ، وخيال الشاعر حينما يرسم لوحة فنية تتجمع فيها شتى العناصر للصوت القبيح في أبي سليمان المغني ، فلا ينسى ابن الرومي أن يمزجها بشعوره وخواطره يقول في خيال خصب قوي :

ومسمع - لا عدمتُ فُرقتَــــه -	فأنها نعمـــــــــــةٌ من النعم
يطـــــول يومي - إذا قرنت به -	كأني صـــــــائم ولم أصُم
إذا تغنى النـــــــــديم ذكره	أَخْذَ السيـــــاق الحثيث بالكَظَمِ
يفتحِ فاه من الجهـــــــاد كما	يفتح فاه لأعظـــــم اللقم
أبحّ فيه شـــــــذور حشرجة	منظومة في مقاطـــــــع النغم
نبرته غصـــــــــةٌ وهزته	مثلُ نبيب التيوسِ في الغَنَمِ(٣)

---

(١) مجلة المجلة د. غنيمي هلال ص ٧١ وما بعدها عدد ٣٢ .

(٢) النقد الأدبي الحديث د. غنيمي ص ٤٥١ . (٣) المخطوط ورقة ٢٦٩ جـ ٤ .

يقوم الخيال فى هذه الصورة برسم الصوت القبيح للمغنى ، وهذا الصوت موجود فى كل عصر ، ويختلف تصويره من شخص لآخر ؛ لكن صورة ابن الرومى لا يلتقى فيها مع آخر؛ لأن شعوره فيها موصول بذاته وطبيعته .

فالرجل لحرمانه واعتلال جسده ، وانتقامه من الاحياء الذين لم يوفوه حقه مفتون بالطعام والشراب ، منهوك مفجوع[1]، لذا نرى هذا الشعور فى الصورة - وإن تعددت مشاعره فى صور أخرى لكنها على الزغم من تعددها تتميز عما سواها كما سنرى فى الصور الآتية - فنرى فى حديثه عن قبح الصوت فى الصورة السابقة يجمع بين مشتهيات نفسه سلبا كالصوم الذى حرمه الطعام ؛ فإنه يصفه بالطول كطول اليوم الذى يسمع فيه صوت أبى سليمان القبيح ، وإيجابا حيث يصور رداءة صوته بمن يتلقى أعظم اللقم فى شراهة وبطنة وانتقام ، فتتعثر فى حلقه اللقم ويبح صوته ، وتتحشرج الروح فيه وإنه ليفضل أن تكون اللقم بين الغنم والتيوس ، وقد امتلأت أمعاؤه وأحس بالهلاك من البطنة .

إنه حديث شراهة ابن الرومى المنهوك بالطعام والشراب ، فى صوت أبى سليمان القبيح ، أفلا ترى معى أن هذه الصورة من طبع الشاعر ، وأنها لا تتأتى لغيره إلا إذا كان مقلدًا له مكررا لصورته ؟ نعم الأمر كذلك فيها وفى غيرها من صوره العديدة .

وهذه صورة أخرى من خيال الشاعر نبعت من إحساسه وفكره يقول :

إذا شئت حيتنى رياحين جنة ... على سوقهـا فى كل حين تنفس
وإن شئت ألهانى سمـــاع بمثله ... حمام تغنى فى غصون توسوس
تلاعبها أيدى الرياح إذا جرت ... فتسموا وتحنـــوا تارة فتنكس
إذا ما أعارتها الصبا حركاتها ... أفادت بها أنس الحياة فتؤنس

توامض فيها كلمـــا تلمع الضحى
كواكب يذكو نورها حين تشمس[2]

---

(١) انظر عبقرية ابن الرومى : للمؤلف .

(٢) المخطوط ورقة ١ . جـ ٢ .

مواد هذه اللوحة التى رسمها خيال الشاعر الممتزج بشعوره محسات من الطبيعة، وقد يفطن شاعر آخر لما فطن إليه ابن الرومى من أسرار الطبيعة فى هذه الصورة ؛ فهى تحيا وتتغنى وترقص وتأنس وتطرب وتحب ، فيلتقى هو مع غيره فى كشف كوامن الطبيعة ، لذلك كان على الشاعر أن يضع (بصمة) له فيها حتى ينفرد بالصورة وتصير من روحه ونفسه ، وقد لونها بمزيج من طبعه ، وهو ما أصيب به فى حياته من وسوسة ، أدته إلى الإلحاح والتقصى ، إنه يدعها فى مظاهر الطبيعة الجميلة ، فنرى الوسوسة فى تلك الأنفاس الخافتة « حين تنفس » ثم ما يفيده التنكير فى كلمة « سماع » من إيهام وغموض ، ثم فى تلك الغصون التى توسوس فتتردد بين السمو والحنو والانتكاس ، كما يتردد الوسواس بين صراعات نفسية مختلفة ، وهى التى انهكت ابن الرومي ، وجلبت عليه العلل والأمراض وجعلته صريع التطير والتشاؤم ، حتى رأى فى ماء الكوز الموت وهو مصدر حياته وسمع فى سقف بيته الذى يقيه الحر والبرد صريرا وأنينا يكتم أنفاسه ، وهكذا فى صور كثيرة نكتفى بالرجوع إليها هناك[1].

رابعًا : أن تحرك العاطفة الحارة الخيال المصور ، لتعينه على الخلق والابتكار وأن يدفعه الانفعال القوى إلى الجدة والاستقلال ، فنرى الخيال عند الشاعر لا يكرر الصورة المحسة ولا الصور السابقة هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى أنه لابد من اختلاف الصور حسب ألوان العواطف ، تتنوع ما بين إعجاب أو خوف وما بين فرح وحماسة وغير ذلك من عتاب وحزن واستعطاف وبغض وحب هجاء ، ولكل لون من هذه الألوان خيال من جنسه ، ينسج الشاعر صورته من خيوطها وأصباغها .

فتلتقط عدسة الخيال فى عاطفة الفرح وسائل السرور والبهجة والطرب والغناء والمتعة واللذة وغير ذلك مما يتصل بهذه العاطفة ، وكذلك عاطفة الإعجاب أو العتاب أو الحماسة أو الهجاء .

وحين يصور ابن الرومى تحسره على الشباب فى عاطفة مرة حزينة يقول :

سقى الشبـــــــاب - وإن عفا　　آثار معهـــــــــــده القتير

---

(١) عبقرية ابن الرومى : للمؤلف .

ما كان إلا الملـــــك أو دى تاجه وهـــوى السرير
رحل المطى لنيـــة زوراء مطلبهــــا شطير
فكأن فى الأحـــشاء نيـ ـرانا يضـــرمهن كير
هون عليـــك فإنها خلع أعاركهـــا معير
والدهر يقســـم مرة نفلا وآونـــة يغير[1]

عفى الشيب آثار الشباب وذهب به ، فسقيا لهذه الأيام الجميلة الحلوة ، التى نعم فيها باللذائذ والرغائب ؛ فقد ذهبت كما يذهب تاج الملك ، وهوى كما يهوى سرير العزة والسعادة ، وما أشد هذه الكلمات على النفس (الرحيل - زوراء - فى الأحشاء - نيرانا - يضرمهن كير - هون - خلع - أعاركها - وآونة يغير) . إن نفس الشاعر تتفطر ألما . وتتمزق قطعا . وتنزف دما لشباب ولى . وشيخوخة حلت لا مفر منها ، حتى ترتشف منه الرمق الأخير .

وعاطفة الجوع هى التى دفعته إلى هذه الصورة الأدبية ، التى نسجها خياله ولم تكن لها نظير فى الأدب العربى يقول ابن الرومى .

ما أنس لا أنس خـــبازا مررت به يدحو الرقاقة وشـــك اللمح بالبصر
ما بين رؤيتها فى كفـــة كرة وبين رؤيتهـــا قوراء كالقمر
إلا بمقدار ما تنـــداح دائرة فى صفحة الماء ترمى فيه بالحجر[2]

إنه يلتهم الخبز التهاما من بين يدى الخباز ؛ فهو صانع جيد الصنعة يرقق الرغيف ، ويخرجه ناضجا مستويا صافيا كالقمر فى سرعة عجيبة ، لترد جوعة ذلك المنهوم ، ولكنه لا ينسى الماء الذى يمده باللعاب ، ويعينه على المضغ وسرعة البلع ليشفى غلته من الطعام والشراب .

والعاطفة هنا أوحت إليه بتلك الوسائل الموحية المعبرة فى قوله « أنس لا أنس »

---

(١) الديوان المخطوط ٢٦٧ جـ ١ .
(٢) المخطوط ٣٦٠ جـ ٢ .

« خبازا بصيغة المبالغة - يدحو الرقاقة - وشك اللحح بالبصر - كالقمر - تنداح دائرة» التى توحى بسرعة قذف اللقم وكبر حجمها فى صفحة الماء » إن كل كلمة فى الصورة . صورة كاملة تجسم عاطفة الشاعر النهم المنهوك .

خامسًا : ألا يتخذ الخيال فى صوره التصريح أو الوصف المباشر وسائل فى التصوير ، بل ينبغى أن يهتم بالوحى فيها ، والإشارة إلى ما يريد منها ؛ لأن التصريح بكل المواد فى الوسائل الفنية للخيال يذهب بمتعته ، ولذة البحث عنه ، والنص الصريح على كل جزئيات الصورة ، يفقدها أهم عنصر للمشاركة والتشويق بين المصور والقارىء ؛ فلابد أن يترك له الشاعر منافذ غامضة فى الصورة ، ليدفع القارىء إلى الجهد فى تحصيلها والكد فى خواطره ، والانصهار فى تجربة الصورة وفى هذا يحدث من اللذة الفنية والإمتاع النفسى ما يتسم وطبيعة الشعر ، بخلاف العلوم فإنها لا تشرك القارىء معها ، بل يقف أمام أحكام مقررة وقضايا صريحة مباشرة ، لا تحتاج منه جهدًا إلا بقدر الجمع والتحصيل لجوانب القضية فى النفس لأن المرجع فيها إلى ضعف الخيال والتركيز على العقل الذى ينظمها ويحددها ، فى قالب لا يقبل المعاودة ولا المطاولة .

لذا ينبغى أن يكون الخيال فى الصورة الأدبية عميقا بوحيه لا دانيا ، وأن يكون خصبا متعدد الجوانب بإشارته لا جدبا فقيرا ؛ لأن عمق الخيال والوحى فى وسائله يمنح الصورة القوة والحيوية ، ويضفى عليها الجدة والابتكار ؛ فكلما كان الخيال عميقا موحيا صارت صوره قوية مثيرة .

وليس معنى ذلك أن يغرق الشاعر فى الإيهام والبعد ، وأن يتكلف العمق وإلا اشتط فى خياله ، وأصبحت صوره ألغازًا وأحاجيًا ، وشملها الغموض الذى يؤدى إلى ضياع اللذة الفنية ، فى متابعة فك الرموز والألغاز ، ومثل هذا تماما حينما يكدس الشاعر من خياله صورًا بعضها فوق بعض ؛ فيصير المعنى محجبا والغرض مستورا ، لا يتأتى إلا بفقد جمال اللذة وروح المتعة ، وكلا الأمرين لا يدخلان فى مفهوم عمق الخيال الذى وضحنا إياه ، وهذا ما كان عليه خيال ابن الرومى فى

تصويره الأدبى وفوق ما تقدم من صور يقول فى صورة أخرى فى خيال عميق وإيحاء مثير :

ورازقى مخطف الخصـــور	كأنه مخـــــازن البلور
لم يبق منه وهـــج الحرور	إلا ضياء فى ظروف من نور
لو أنه يبقـــى على الدهور	قرط آذان الحسـان الحور[1]

فخيال ابن الرومى العميق فى صورة العنب الرازقى ، هو الذى بهر القارىء بجلال الصورة ، ورفع قيمة هذا النوع من العنب ، وأصبح يفوق أجناسه ، ويزهو عليها بإقبال الناس عليه ، حتى أصبح نادراً كالذهب ، فلو لم يكن مخلوقاً ومعداً للتفكة والطعام لقرطت الحور الحسان آذانها به ، واتخذن منه تحفة التزين ، لسموه عن الذهب والجواهر كلها « مما يكون الشأن فيه التقريط والتزين ، لأن العنب الرازقى انصهر فى نور ونار ! من نور النهار ، ونار الشمس ، وأصبح فى صفائه كإناء البلور أو كظروف من نور ، لذا استحق هذا الفضل ، ونال هذه الشهرة بين من يعشقون الجمال .

والخيال هنا مع عمقه ، وإعمال الفكر فيه ووحيه وإشارته ، لا يتأبى على التحصيل ولا يستعصى على الفهم ، لأن الإنسان إذا تناول فى أيامنا هذه العنب أو مثله لأحس بتلك اللطائف فى نفسه ، تتردد فى أعماقها ، ولكنه لا يستطيع الإفصاح عنها إلا فى مثل خيال ابن الرومى فى هذه الصورة .

وبعد فهذه خصائص الخيال فى الصورة عند ابن الرومى وسماته التى ميزته بها عن غيره فى فن التصوير الأدبى ، ولثراء الخيال فى نفسه وامتزاجه به ، استطاع فى تصويره الأدبى أن يستخدم معظم وسائلة وأغلب طرقه من تشبيه وتمثيل واستعارة وكناية وحسن تعليل ، وتجسيم وتشخيص وغيرها من الصور الجزئية والكلية التى سأعرضها هنا من شعر ابن الرومى ، ونتعرف عليها من خلال تصويره الأدبى .

---

(١) الديوان المخطوط ورقة ٣٠٧ جـ ٢ .

الصورة الجزئية

استطاع ابن الرومى بخياله العميق أن يمنح الصورة الأدبيه قوة وحيوية ، وهى لا تخرج عن إطارين عامين .

أولهما : الصورة الجزئية وتختلف فى ألوانها من تشبيه وتمثيل واستعارة وكناية وغير ذلك .

ثانياً : الصورة الكلية وسيأتى الحديث عنها بعد ذلك .

وكلا النوعين بلغ الشاعر فى نسجها مبلغا كبيرًا ، وصار ابن الرومى الشاعر المصور بين شعراء الأدب العربى ، وذلك يرجع إلى عدة عوامل ، دفعت صوره الجزئية والكلية إلى هذه الغاية ، التى أربت على غيره فى فن التصوير الأدبى وأصبحت صوره المعبد الذى يجله كل أديب ، ويتملى منه الخيال العميق ، ومقاييس الفن الجميل إن صلح هذا التعبير ، ومن هذه الروافد :

أولاً : إن الحاسة الفنية التى تحدثت عنها فى العبقرية عند ابن الرومى[1] استطاعت بدقتها أن تحيل المجردات المختزنة فى نفسه إلى صور محسه ، وتبتكر هذه الحاسة القوية من المعانى المطلقة والأفكار المعقولة أجساما تحس وتنبض بالحياة وأشخاصاً تتحرك ، فيظل المعنى شاخصاً فى الصورة ، والفكرة حية تتحرك ؛ لأنها أخذت خصائص الأحياء وسمات الأناسى يقول ابن الرومى :

لا تحسبن الزمان ينســـئك الـ ـعرض ولكنه يداً بيـــــد

يعطيك يوماً فيقتضيـــــك به مريرة من مرائر الجســـــد

يسترق الشـــىء من قواك وإن كان خفيــاً عن أعين الرصد

حالا فحــــــالا يرد الـ ـكبرة بعد الشباب والغيد[2]

---

(١) فى كتابى: عبقرية ابن الرومى شاعر العصر العباسى دار الأمانة بالقاهرة عام١٩٧٥ م.

(٢) الديوان المخطوط ١٠١ جـ ٢ .

فالزمان هنا مارد عنيد جبار واسع الثراء ، يقرض الناس جميعاً الشباب والقوة ويمنحهم البهجة والسرور ، وحين يقوم بذلك يكون القرض يداً بيداً ، يحس الناس بمظاهره فى أنفسهم ، فيفتتنوا بها ، وينصرفوا عن الزمن الذى أقرضهم إياها وحينئذ يثور الزمن ، يصب انتقامه عليهم ؛ ولكنه فى خفاء غيرحال يداً بيد كما أعطى ، ويسلبهم ما منح من وراء حجاب وعلى مهل ، بحيث لا يفطن المقترض لحيله ودهائه إلا حين أن يرى وخط الشيب يسرى فى رأسه ، والضعف يدب فى جسده وقطرات الحياة تتساقط من نضارة وجهه ، عند ذاك يعرف غدر الزمن وترصده لهم ، وهو يتعقبهم من حيث لا يشعرون ، ويأخذ منهم ما أعطى وهم غافلون .

إنها صورة حية لحدثان الدهر وقسوته ، مما يجعل الإنسان يحذر منه ، ويرقبه ولا يغفل عنه ، ويعمل لما بعد فى طيات الزمن ، لينال الحياة السعيدة بعد رحيله عن غدر الزمان .

ثانياً : كان ابن الرومى شديد الخوف لا من الناس فحسب ؛ لكن من كل المظاهر فى الطبيعة ، ولو كان جميلا ، والذى يهمنا هنا أن الخوف إذا تمكن من النفس والجبن إذا سيطر عليها ، أصبحت تخشى كل شىء ، ولو كان جماداً لا يؤذى فيصور الخائف موطن الأمن والرجاء بصورة العدو الفاتك والخصم المتربص به ويمنحه من خياله صفات الأعداء ، ويعطيه من خوفه مظاهر الألداء ويشخصه الجبان بشخوص الخصوم ، فتتحول الخواطر الذهنية فى نفسه إلى معارك ، تتجسد فيها المعانى ، وتتشخص الأفكار والمواد الجامدة إلى قائد شجاع أو ختال ماكر ، كل يحتال على الآخر ، لينتصر عليه ، كالأمر عند شعراء الجاهلية الأولى ، حيث شخصوا من مهاوى الصحراء والأهوال فى قطع نجودها غولا يخافونه إذا أرتحلوا وضلوا فى رحلاتهم ، ويسمرون به فى مجالسهم إن أقاموا ، وليس هناك غول ؛ ولكنه الخوف الشديد ، وكذلك الأمر عند الطفل عندما يشتد خوفه ، ويرى ظل المصباح على الحائط يتحرك ، فإنه يتصور الظل حينئذ شيطانا يخيفه ، أو حيوانا يفترسه ، والخائف يذهب أبعد من هذا ؛ فيمعن فى التجسيم والتلوين ، حتى يحوله إلى شخص قائم كالإنسان ، ليبرر خوفه ، ويقنع غيره ، ويحملهم على الحذر منه ، فهو وحده الذى يراه ، وهو نفسه الذى يستطيع أن يكشف شخصه للناس ليخشوه كما خشى منه

ويحذروه كما حذره ، وهناك شواهد كثيرة تدل على ذلك وخاصة مطولته التى يقول فيها :

فأيسر إشفاقى من الماء أننى ... أمر به فى الكوز مر المجانب
وأخشى الردى منه على كل شارب ... فكيف بأمنه على كل راكب
أظل إذا هزته ريح ولألأت ... له الشمس أمواجا طوال الغوارب
كأنى أرى فيهن فرسان بهمه ... يليحون نحوى بالسيوف القواضب[1]

ثالثاً : اشتهر ابن الرومى بين الشعراء بأنه شاعر الفكرة ، يستقصى جوانبها ويأتى عليها ، حتى لا تبقى فيها بقية لغيره ، ولكنه يعلم بأن الشعر غير المنطق ، لا يحتاج إلى أدلة منطقية ولا إلى براهين عقلية ، ولا إلى خواطر مجردة ، لذا استعاض عن ذلك كله - وهو المحب للمنطق والفكر - بهيامه بالصورة المحسة ؛ لكى تقوم فى الشعر بالتأثير والإقناع كما يقوم الدليل والبرهان فى المنطق والفلسفة بالإقناع والإرشاد، والصورة السابقة فى تفضيل النرجس على الورد ، خير شاهد على ذلك حيث انتصر النرجس فى هذه المعركة على الورد ، وعرض الشاعر الأدلة المحسة لكل منهما ، ونراه فى صورة أخرى من صوره الفريدة ، يقنع الناس بقبح ابن حريث ودمامته إقناعاً شعريا ، يستخدم فى سبيل التأثير والإقناع بشاعة هذه الصورة التى يقول فيها :

لنا صديق له كلام ... غث على أنه سمين
من أقبح الناس لا أحاشى ... من كان منهم ومن يكون
إذا بدا وجهه لقوم ... لاذت بأجفانها العيون[2]

من يقرأ هذه الصورة يذهب فى قبح منظر ابن حريث كل مذهب ، فيوفى على كل مظاهر القبح ، مما يجعل العيون لا تنهض أن تقاوم لحظة ، أو تخاتل فى الرؤية ولو مرة ، بل تسرع لتختفى وراء الأجفان ، هذا من ناحية طرق الخيال فى الصورة أما من ناحية أسرار النظم فيها ، وهى من وسائل التصوير فى الشعر أيضاً تحذف اختار الشاعر لفظ « إذا » التى تدل على مبلغ الصدق فى التصوير ؛ فهى تدل على

---

(١) الديوان المخطوط ٦٠ جـ ١ .

(٢) المخطوط ٢٨٢ جـ ٤ .

التحقيق، ثم التعبير بقوله « لقوم » ولم يقل : لشخص ما ، لأنه قد يكون هو متجنيا فى حكمه ، ولم يقل : الناس أو الخلق ؛ لأن كلا منهما له مفرد ، ومتى كان للجمع مفرد فهو محصور ومحدود مهما بلغت مفرداته ، وقد يكون الحكم بالقبح مبنيا على ترجيح معظم مفردات الجمع ، من باب تغلب الراجح على المرجوح كتغلب القمر على الشمس فى قولهم « القمرين » ، وعلى ذلك يكون هنا بقية ولو قليلة ، تنكر الحكم ، وتناقض الأكثرية ؛ لذلك فضل ابن الرومى ذكر القوم على الشخص أو الناس أو الخلق ، لأن لفظ القوم لا مفرد له ، فيدل على الإجماع التام من الناس جميعاً فى الحكم بالقبح والشناعة ؛ لأنه لا مفرد له ، حتى يجوز الاحتمال فى خروج بعض أفراده عن الحكم هذا من ناحية ، ثم ذكره الشاعر بالتنكير من ناحية أخرى ؛ ليدل على أن قبح ابن حريث ، شاع وذاع وملأ الدنيا .

إن هذه الصورة الأدبية لتفوق المنطق ببراهينه وأدلته فى الإقناع والتأثير ، مع أن الشاعر لم يستخدم فيها دليلاً منطقيًا ، ولا برهانًا عقليًا ، بل رسمها بوسائل التصوير، وساقها بمداد الفن الرفيع القوى التأثير .

هذه هى بعض العوامل فى ثراء الصورة عنده ، وقد مضى بعضها قبل ذلك فى جوانب الموضوعات المختلفة التى سبقت ، وأحسب أنها ليست كل الدوافع ، بل هى كثيرة لمن تعمق حياة ابن الرومى ، وأسرار التصوير عنده ؛ لتكون هذه الروافد منارة الطريق لمن يريد التعمق من بعد ، للتعرف عليها عند ابن لرومى ، أو عند شاعر آخر يسير على مثاله فى التصوير الرائع .

وحسبنا الآن أن نعرض ألوان الصور الجزئية : من شعر ابن الرومى التى تفيض بأنضر الأزهار ، وتفوح بأطيب الرياحين .

التشبيه :

علمنا مما مضى أن الصورة ينبغى ألا تقتصر على نقل المحسوسات من الواقع إليها ، ولا تقف على مجرد التماثل الحسى بين الأشياء ، بل لابد فيها من صبغ المحسوسات بألوان الشعور عند الشاعر ، وأن ينبع المحس من داخل النفس ، ممتزجا بخواطره ومشاهره ، حتى ترتبط الصورة الأدبية بأحاسيسه ، وتفعم بمشاعره إزاء المشهد أو الحدث أو الخاطرة التى يصورها ، وهذا هو الفارق بين جمال المحسوس فى

فن الأدب وبين جماله فى الطبيعة ، وعلى هذا النمط الفنى جاءت صور ابن الرومى بأنواعها المختلفة من تشبيه وتمثيل واستعارة وكناية وغير ذلك ٠

وأرانى لست معنيًا تجاه هذا الموضوع بعرض المقاييس الفنية لكل نوع من أنواع التصوير كالتشبيه والاستعارة مثلا ؛ لأن هذا الاتجاه له مجال آخر ، إذا كان البحث فى علم البلاغة ، وإنما الذى يتطلبه البحث منا ، هو أن نبرز خصائص الجمال لها فى الصورة عند ابن الرومى ، ومدى قدرته الفنية على حظه منها ، وكيفية تناولها ودرجة الإجادة فى عرض الأنواع البيانية فى التصوير ٠

فإذا انعطفت الصورة على تشبيه ، نرى أن الرومى من خلاله يقول فى « ابن فراس » وهو يصور لؤمه :

سليم الزمان كمنـــــكوبه ومـوفوره مثـــل محروبه

وممنوحه مثل ممنـــوعه ومكســـوه مثل مسلوبه

ومحبـــوبه رهن مكروهه ومكـــروهه رهن محبوبه

ومأمونة تحت محـــذوره ومرجـــوه تحت مرهوبه

وريب الزمان غــدا كائن وغالبه مثـــــل مغلوبه

فلا تهـــــر بن إلى ذلة ذليل الزمان كمنكـــوبه[1]

توالت فى الصورة العديد من التشبيهات ، فى قصيدة يصور فيها لؤم « ابن فراس » ومع ذلك ، تطل نفس ابن الرومى منها ، وتبرز مشاعره فيه ، وتعبر عن موقف الحياة منه ، فالدهر قد قسا عليه ، وأحداثه قد سلبته ملذات الحياة وشهوات النفس ، لذا استوى الزمان عنده ، وأصبح السليم فيه كالمنكوب ، ما دام قد أعطاه الصحة ، ليسلبها منه بعد حين ، والغنى مثل الفقير ، والمعطى كالمحروم يعطى ليأخذ، ويحلى ليمر ويجمع ليشتت ، ويمنح ليسلب ؛ لأن الشاعر أحس بأن الحرمان بعد النعمة تكون مرارته أشد ، على من لا يعرف إلا الحرمان فقط فى حياته ؛ لأن الأول ذاق الحلاوه والمرارة ، وأحس بالفرق بينهما ، أما الثانى ، فلم يعرف إلا المرارة فقط ، وقد تَحْلُوا له من كثرة التكرار والتآلف ، فهو لا يعرف غيرها على حد قول

(١) المخطوط ورقة ٨٢ جـ١ ص ٢٥٠ ٠

الشاعر : « تكسرت النصاب على النصاب » ، فقد يستريح للدهر وتطمئن نفسه بينما من خر صريعا للنقيضين كابن الرومى ، الذى حرم نضارة الشباب ، وملذات الحياة فجأة ، وأطبق عليه المرض والعاهات وأسرعت الشيخوخة والحرمان إليه يعيش بين نارين : نار اللذة والنعمة التى ولت سريعة ، ونار الشيخوخة والحرمان اللتين يعانيهما ابن الرومى ؛ لذلك كله ساغ للشاعر أن يجمع بين النقيضين بين المشبه والمشبه به فى الظاهر ، على عكس المألوف فى التشبيه من التقارب فى الصفة بين الطرفين ·

فالصور الجزئية المتوالية هنا فى التشبيه على الرغم من أنها موجهة إلى ابن فراس ، إلا أنها تقطر بمشاهد الحرمان عند ابن الرومى ، وينساب فيها الألم والمرارة والحزن والحسرة ·

هذا بالإضافة لبراعة ابن الرومى فى الجمع بين المتناقضات على غير المألوف فى التشبيه ، ثم يتدرج فى الصورة ، ليربط بين التشبيهات المختلفة برباط وثيق فى وحدة وتآلف · مما يتناسب مع الحرمان والقسوة ، ويبلغ ذروته فى آخر التشبيهات ؛ فيذوب المشبه فى المشبه به ، ويمتزج النقيضان فى شىء واحد ؛ ليكون التشبيه بطرفيه كالنتيجة الحتمية ، لأخواته من التشبيهات السابقة حينما يقول : « ذليل الزمان كمنكوبه » فإنه هنا لا فرق بين الذليل « المشبه » والمنكوب « المشبه به » فى المعنى فكلاهما قد أخنى الدهر على المتصف بهما ؛ لذلك يوحى الشاعر بالحكم والنتيجة للتشبيهات السابقة فى كونها شىء واحد ، هو الذليل المنكوب من قسوة الدهر وأحداثه :

وإذا كان التشبيه السابق ينقل عن ابن الرومى مشاعر الألم والحسرة ؛ فهذه صورة أخرى تكشف من خلال التشبيه عن جانب آخر من مخزون شعره وخواطره عن النهم الشديد للطعام نهم المحروم ، وعن ثقافة الشاعر العميقة فى صورة « قالى الزلابية » يقول :

ومستقر على كرسيــــــه تعب ... روحى الفــداء له من منصب تعب

رأيته سحرا يقلـــــــى زلابية ... فى رقة القشر والتجويف كالقصب

كأنما زيتــــــه المقلى حين بدا ... كالكيمـــياء التى قالوا ولم تصب

يلقى العجـــين لجينا من أنامله فيستحيل شـبابيكا من الذهب[1]

فرقة الزلابية فى رقة القشر ، وتجويفها كتجويف القصب ، والزيت المغلى كالتفاعل الكيمائى، والعجين كالفضة، وشبابيك الزلابية كالذهب . تشبيهات كثيرة تتابعت فى صورة واحدة ، وهى تسير فى اتجاه واحد ، وتدور حول فكرة واحدة فى انسجام وائتلاف ونمو .

فزلابية ابن الرومى لذيذة ممتعة ناضجة ؛ لذلك كانت فى رقة القشر ؛ فتؤدى إلى التجويف الداخلى لها ، وتصير كالقصب ، وقد تم النضج لا عن طريق العرض على الشمس أو التجفيف ، بل عن طريق تفاعلها مع الزيت كالتفاعل الكيمائى لتغتذى منه وتسرع فى النضج .

فيوحى التشبيه بجودة الزلابية وسرعة صنعها ، وعظيم لذتها ، ونفاسة مادتها ثم يصرح بذلك الوحى فى البيت الأخير ، ليبلغ بالتدرج إلى الإقناع والتأثير ليكون التصريح بعد الإيحاء كالحكم على جودة الزلابية ؛ فالعجين فيها كالفضة فى النقاء والصفاء ، وشبابيكها كالذهب فى جودة النضج والاستواء ، بحيث لا يدانيه مطعوم آخر كانفراد الذهب بين المعادن بالنفاسة والجودة .

ولا يستطيع شاعر أن يرسم هذه الصورة ، إلا إذا بلغ من النهم والجوع مبلغ ابن الرومى فى صورته ، وأظنه أنه ما ترك صانعها إلا بعد أن أطبقت معدته المنهومة على الكثير منها ، وهذه مشاعر ابن الرومى فى حبه لهذا الصنف من الطعام .

ثم تبدو خواطره العلمية فى التعبير بالكيمياء ، التى أذاب مصطلحها العلمى فى جمال الصورة وروعة التشبيه ؛ فهى تدل على قائلها وتميزه عن سواه من الشعراء، لما تضمه الصورة بين أحشائها من نفسه وذاته ، ومشاعره وخواطره ، وتبقى خالدة ما دامت الدنيا .

ويؤكد هذا الخلود بالإضافة لما سبق أن الشاعر استمد عناصر التشبيه من الحياة وصاغها من الواقع ، وهما باقيان ما بقى الإنسان : فالزلابية والقشر والقصب والزيت والكيمياء والعجين واللجين والأنامل والشبابيك والذهب من عناصر الحياة

---

(١) العمدة : ابن رشيق ٢٣٧ ، المخطوط جـ ١ .

وبنيان الطبيعة ، وهى تلاؤم بنى الإنسان فى عيشه ، ما دامت روحه لم تفارق جسده .

لذلك أصبحت هذه الصورة ماثلة أمام كل إنسان ، يبصرها من خلال مشاعره ولن يشعر بروعتها إلا من أحب هذا اللون من المطعومات ، كما أحبها ابن الرومى .

ويعد العقاد ممن فطن لأهمية المشاعر فى التشبيه ، وشيوعها فى عناصره ومرور أشكاله وأحجامه المحسوسة من خلال نفس الشاعر وخواطره ومشاعره ، يقول العقاد : « إنما هى قدرة الشاعر التى تصرفنا عن ظواهر الموصوفات إلى وقع الموصوفات فى النفس والخاطر ، لأن شعوره يصدر من داخل نفسه وخواطره ويمتلىء به وعيه ، ولا يصدر من تقليات الظواهر والأشكال[1] .

ويقول أيضا عندما يتكلم عن الشاعر العظيم :

« هو من يشعر بجوهر الأشياء ، لا من يعددها ، ويحصى أشكالها وألوانها وأن مزية الشاعر ليست فى أن يقول لك : عن الشىء ماذا يشبه وإنما مزيته أن يقول : ما هو ، ويكشف لك عن لبابه ، وصلة الحياة به ، وليس هم الناس من القصيدة أن يتسابقوا فى أشواط السمع والبصر ، وإنما همهم أن يتعاطفوا ، أو يودع إحساسهم وعطفهم فى أنفس إخوانهم زبدة ما رآه وسمعه ، وخلاصة ما أستطابه أو كرهه وإذا كان كذلك من التشبيه ، أن تذكر شيئا أحمر ، ثم تذكر شيئين أو أشياء أو خمسة مثله فى الاحمرار ، فما زدت على أن ذكرت أربعة أشياء أو خمسة بدل شىء واحد ، ولكن التشبيه أن تطبع فى وجدان سامعك وفكره صورة واضحة ، مما انطبع فى ذات نفسك ، وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان محسوسه بذاتها كما تراها ، وإنما ابتدع لنقل هذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس ، وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه ، واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء ، يمتاز الشاعر على سواه ؛ ولهذا لا لغيره كان كلامه مطربا موثرا ، وكانت النفوس تواقة إلى سماعه واستيعابه لأنه يزيد الحياة حياة ، كما تزيد المرآه النور نوراً ، فالمرآه تعكس على البصر ما يضىء

(١) شعراء مصر وبيئاتهم : العقاد ص ٧٤ .

عليك من الشعاع ؛ فتتضاعف سطوعه ، والشعر يعكس على الوجدان ما يصفه فيزيد الموضوع وجوداً ، إن صح هذا التعبير ويزيد الوجدان إحساساً بوجوده[1]

وابن الرومى قد فاق جميع الشعراء فى الأدب العربى فى تلوين الصورة الأدبية بشعوره ، سواء اشتملت على التشبيه ، أو اشتملت على ما يبنى على التشبيه من الاستعارة بنوعيها تصريحية ومكنية ، أو ما يضاهيه فى التصوير بالمحسوس كالكناية أو التدليل على المسوق من الفكر ، كما فى حسن التعليل .

استطاع ابن الرومى أن يطبع كل هذا وغيره من التصوير الحقيقى بشعوره وخواطره ؛ لأنة عشق فنه وأخلص فيه .

وصور التشبيه عنده لا تدخل تحت حصر ، منها فوق ما سبق قوله فى « طوال القلانس » :

ألا إنما الدنيـــا كجيفة ميت　　　وطلابها مثل الكلاب النواهس

وأعظم ذما لها وأشـــــدهم　　　بها شغفاً قوم طوال القلانس[2]

أشار الدكتور خفاجى إلى سمات الشاعرية عند ابن الرومى التى جعلته يأتى بروائع التشبيهات ، ويرسم بعاطفته ومشاعره صور الأشياء وشتى المحسات والوجدانيات فيقول :

« نمى فى نفسه هذه الملكة ، وتلك القدرة الفنية ، عواطفه المتأججة وإحساساته المرهفة ، وحبه للجمال ، وفتنته بالطبيعة ، مع خصوبة ذهنه وقوة خياله ، ونضج ملكاته ، وتنوع ثقافته ، ومع ترف الحضارة التى كانت تغمر بيئته وعصره ، والتى عاش يستلهمها الخيال ، ويلتقط من الطبيعة شتى الصور والأشكال ، كل هذه الحوافز وسواها نمت فى نفس ابن الرومى ملكات التخييل والتصوير ، ونفحته بروائع الصور وجيد التشبيهات[3] .

---

(١) الديوان فى الأدب والنقد : العقاد ٤٩ ، ٤٠ .

(٢) الديوان المخطوط ٣٣٩ جـ ١ .

(٣) ابن المعتز وتراثه فى الأدب والنقد والبيان : د . خفاجى ٤٤٠ .

ويحدد الخصائص الفنية للتشبيه عند ابن الرومى ؛ فيرى أن السمة الغالبة فى التشبيه تقوم على الحسيات التى يعتمد فى تصويرها على حاسة البصر ، وهو ما اشتهر به الشاعر بين شعراء العربية قديما وحديثا ، ويمتاز أيضا بالدقة فى التصوير فيستقصى كل ما يتصل بالطرفين فى التشبيه من معان . وألوان وأصباغ ، ثم يلائم بينها جميعا ، حتى تخرج الصورة تامة الأجزاء مكتملة الجوانب ، تنبض بعاطفة الشاعر ، ويذوب فيها وجدانه ومشاعره ؛ فتصير الصورة الأدبية قطعة حية من حياته ، ومزيجا من طبعه ونفسه يقول :

أولا : أجاد ابن الرومى كثيرا فى تشبيه الحسيات ، أما المعنويات فصورها فى شعره قليلة مع أجادة بالغة مثل قوله .

وكأن لذة صوته ودبيبه   سنة تمشت فى مفاصل نعس

ثم كانت أبرز حاسة يتكىء عليها فى تصويره هى حاسة الإبصار ، وبرزت من بين مرئيات هذه الحاسة الألوان الخاصة .. فتراه يقول :

ليت شعرى أسحر عينيك داء القلب أم نار خدك الوهاج

ثانيا : يمتاز التشبيه فى شعر ابن الرومى بدقة التصوير ، فهو فطن دقيق الفطنة يحكم ظلالها وأضواءها ويلائم بين ألوانها وأشكالها ، ويخرجها صورة مكتملة الحياة فى كل أجزائها ... يقول فى هجاء مغنية .

وإذا غنت بدا فى جيدها   كل عرق مثل بيت الأرضه

ثالثا : تمتاز تشبيهات ابن الرومى ، بأنه يفيض عليها من حياته وعواطفه ما يلبسها ثوب الحياة ، لأنه كان يحس الحياة بكل جارحة فيه ، يقول فى وصف حالته فى شيبة :

لاح شيبى فرحت أمرح فيه   مرح الطرف فى العذار المحلى

رابعا : وقد استمد ابن الرومى صور تشبيهاته من مشاهد الحياة التى تألفه ويألفها ويراها فى بيئته العامة والخاصة ، والتى هى فى متناول كل رجل[1] .

---

(١) المرجع السابق من ص ٤٦١ : ٤٤٤

والسمة الأخيرة فى التشبيه عند ابن الرومى وهى استمداد مواد التشبيه مما يقع تحت حسه ، وما يجول فيه بصره فهو يصور ما يراه ويحس بما يتنقل فيه بين مسارحه، فيشبه من مظاهر الطبيعة ، ويرسم صوراً لمن يراهم فى الطريق كصانع الرقاق والزلابية والقطائف وغيرهم ، فأمثال هذه الصور هى التى اختلطت بحسه وامتزجت بشعوره ، وكانت صدى لنهمه وشراهته ، فلم يعرف أوانى ابن المعتز الذهبية، ولا أطباقه الفضية فقد حطه الفقر عن ذلك ، فإن وصفها أو استمد مواد التشبيه منها كان غير صادق فى فنه ، ومنفصلا عن شعوره وإحساسه ؛ لذلك يفقد التشبيه أهم أساس للروعة والجمال فى الصورة ، وهو« الصدق الفنى » فى التصوير ولهذا السبب ساغ لابن الرومى أن يصيح ويستغيث من تشبيه ابن المعتر ويقول : « بالله لا يكلف الله نفسا إلا وسعها ، إنما يصف ما عون بيته ، لأنه ابن الخلفاء وأنا أى شىء أصف ؟

ولكن أنظروا ، إذا وصفت ، ما أعرف أين يقع كلهم منى ؟ هل قال أحد قط أملح من قولى فى قوس الغمام . . وقولى فى وصف الرقاقة إلى آخره[1] » .

وقد ألْمَحَ إلى ذلك الناقد الكبير ابن رشيق فى أحد رأييه حيث قال : اللهم إلا أن يريد « أى ابن الرومى » أن ابن المعز ملك قد شغل نفسه بالتشبيه ، فهو ينظر ماعون بيته وأثاثه ؛ فيشبه به ما أراد ، وأنا مشغول بالتصرف فى الشعر طالبا به الرزق أمدح هذا مرة ، وأهجو هذا كره ، وأعاتب هذا تارة ، وأستعطف هذا طورا ، ولا يمكن أن يقع عندى تحت هذا »[2] .

ولو اقتصر ابن رشيق فى نقده لتصوير ابن الرومى على هذا لأشرف على الغاية، وحقق بهذه الإشارة ما يصرح به النقد الحديث من « الصدق الفنى » ، ولكنه ردد قولا آخر دل على اضطراب حكمه وضعف ذوقه الأدبى فى هذا الموطن ، وهو أن ابن الرومى مقصر فى التشبيه كالشأن فى الرؤية ، لأن ما رآه ابن المعتز رآه ابن

---

(١) العمدة ابن رشيق جـ٢ ص ٢٣٦ .

(٢) المرجع السابق جـ٢ ص ٢٣٧ .

الرومى أيضا يقول ابن رشيق : « وهذا كلام إن صح عن ابن رشيق فلا أظن ذلك أمرا لزمه فيه الدرك لأن جميع ما أراه ابن المعتز أبوه وجده فى ديارهم - كما ذكر أن ذلك علة للإجادة وعذر - فقد رآه ابن الرومى هنالك أيضا[1] » .

ولست مع ابن رشيق فى هذا الحكم ؛ لأن التشبيه فى الصورة لا يكتفى الشاعر فيه بمجرد الرؤية فقط ، أو السماع فحسب ، بل لابد من انفعال الشاعر بهذه الرؤية وامتزاج المرئيات بشعور الشاعر وحسه ، حتى يصير الذهب والفضة هنا قطعة حية من نفس الشاعر مثل الرقاق الذى أحبه ابن الرومى ، أو القطايف والزلابية التى جعلت معدته شيطانها رجيم .

لهفى عليها وأنا الزعيم   بمعدة شيطـــانها رجيم[2]

بذلك وحده يتحقق الصدق الفنى فى التشبيه والتصوير معا على حد سواء ولا يكتفى الشاعر بمجرد الرؤية لمواد التشبيه ، ولو كانت صورته تامة الأجزاء ؛ فلا يغنى هذا التمام ما دامت الصورة مجردة عن الشعور ، منفصلة عن إحساس الشاعر غريبة عما يألفه ويحسه . يقول الدكتور خفاجى : « وقد استمد ابن الرومى صور تشبيهاته من مشاهد الحياة التى تألفه ويألفها . . وتركيب هذه المواد المنتزعة من مظاهر حياته وبيئته[3] .

التمثيل :

التمثيل من ألطف أنواع التشبيه ، وأدقها وأكثرها إعانة على توضيح الفكرة وجلاء المعنى ؛ لأن التشبيه إذا كان المشبه به فيه محسوسا ، أو معقولا كان دليلا على توضيح المعنى والثراء فيه ، مع الإيجاز والاختصار ، فإن التشبيه التمثيلى تتعدد فيه الأدلة ، وتتنوع به المحسات والمعقولات ، لأن وجه الشبه فيه يقع بين هيئات متعددة

---

(١) المرجع السابق جـ٢ ص ٢٣٧ .

(٢) الديوان المخطوط ورقه ٣٧٤ جـ ٤ .

(٣) ابن المعتز دكتور خفاجى ص ٤٤٤ .

فى الطرفين ؛ ولهذا كان التمثيل مناط البراعة لا يتأتى إلا للنوابغ من الشعراء وخاصة إذا جاء على المقياس السابق فى التشبيه ، واستوفى الشروط التى مرت فى الصورة الأدبية ، من اتصاله بالمشاعر والخواطر النفسية لقائله ، والوحدة التامة بين أجزائه ، ونبعه من محسات الطبيعة والواقع وغير ذلك مما تقدم كقاعدة للصورة الجزئية التى نقطفها من رياض ابن الرومى .

والتشبيه التمثيلى يبدد خفاء المعنى وغموضه ، ويرد متاهات العقول إلى جلاء المحسات ومعارض الطبيعة التى تلامس الحواس ؛ لأن النفس كثيرا ما تجنح إلى المألوف المحسوس ، التى تراه العين ، ويتردد على السمع ، ويقع فى اليد وتحس به النفس ، وكأنه يمارس تجربة المعنى فى قوالب محسوسة ويستجيب للفكرة فى مخيلات ملموسة .

لذلك يصير الغرض من التمثيل أقرب إلى النفس وآلف إليها ، والعلم به أكمل وأشمل ، والمعرفة أوسع وأعمق ، وأدواته أسرع نفاذا إلى النفس ، وألطف وقعا على القلب ، وأقوى سحرا وأشد أثرا ، وأجل سموا ؛ فثير صورته النفوس ، وتسرى فيها سورة الطرب ، ويمتلكها الإعجاب ، وتطل منها كوامن الطرافة والجدة ومكاتم الحسن والجمال .

وسبق الإمام عبد القاهر كل النقاد وعلماء البلاغة ، فى الوفاء بحق التمثيل يقول الإمام فى فصل موقع التمثيل وتأثيره فى النفس : « اعلم أن مما اتفق العقلاء عليه أن التمثيل إذا جاء فى أعقاب المعانى ، أو برزت هى باختصار فى معرضه نقلت عن صورته الأصلية إلى صورته ، كساها أبهة وكسبها منقبة ، ورفع من أقدارها . وشب من نارها ، وضاعف قواها فى تحريك النفوس لها ، ودعا القلب إليها ، واستثار لها من أقاصى الأفئدة صبابة وكلفا ، وقسر الطباع على أن تعطيها محبة وشغفا ، فإن كان مدحا كان أبهى وأفخم وأنبل فى النفوس وأعظم ، وأهز للعطف وأسرع للإلف ، وأجلب على الممتدح ، وأوجب شفاعة للمادح ، وأقضى له بغر المواهب والمناتج وأسير على الألسن وأذكر ، وأولى بأن تعلقه القلوب وأجدر .

وإن كان ذماً مسه أوجع ، وميسه ألذع ، ووقعه أشد ، وحده أحد ، وإن كان حجاجاً ، كان برهانه أنور ، وسلطانه أقهر ، وبيانه أبهر .

وإن كان افتخارا ، كان شأوه أبعد ، وشرفه أجد ، ولسانه ألد ، وإن كان اعتذاراً كان أقرب إلى القبول ، وللقلوب أخلب ، وللسخائم أسل ، ولغرب الغضب أقل ، وفى عقد العقود أنفث ، وعلى حسن الرجوع أبعث ، وإن كان وعظا ، كان أشفى للصدر ، وأدعى إلى الفكر ، وأبلغ فى التنبيه والزجر ، وأجدر بأن يجلى الغيابة ، ويبرىء العليل ويشفى الغليل .

وهكذا الحكم إذا أستقريت فنون القول وضروبه ، وتتبعت أبوابه وشعوبه وإن أردت أن تعرف ذلك ، وإن كان تقل الحاجة فيه إلى التعريف ، ويستغنى فى الوقوف عليه من التوقيف ، فأنظر قول البحترى . وقول بن لنكك :

فى شجر الســــرو منه مثل ـــــــ له رواء وماله ثمــــــــــر

وقول ابن الرومى :

فغدا كالخـــلاف يورق للعين ـــــ ويأبى الإثمــــــار كل الإباء

وقول الآخر :

فإن طرة راقتـــك فانظر فربما ـــــ أمر مذاق العود والعود أخضر

وأنظر إلى المعنى فى الحالة الثانية كيف يورق شجره ويثمر ؛ ويفتر ثغره ويبسم وكيف تشتار الأرى[1] من مذاقته كما ترى الحسن فى شارته[2] ، [3] .

وابن الرومى حينما يتناول التمثيل فى صوره لايدانيه شاعر آخر ، يقول فى ذم الدهر :

دهر علا قدر الوضيـــــع به ـــــ وترى الشريف يحطـــه شرفه

كالبحر يرســــب فيه لؤلؤه ـــــ سفلا وتعــــلو فوقه جيفه[4]

---

(١) الارى العسل (٢) اشتياره : اجتناؤه .

(٣) أسرار البلاغة الأمام عبد القاهر الجرجانى ص ٨٤ : ٩١ تحقيق السيد محمد رشيد رضا .

(٤) الديوان المخطوط ورقه ٧ جـ ١ .

الدهر الذى تنكر للشاعر ورماه بأحداثه ، ومصائبه وسلط عليه الأناسى بعضهم يتعقبه فى كل مكان ؛ ليؤذى شعوره ، والبعض الآخر تشمله النعم وتغرقه الأرزاق وهم لا يستحقون فى نظره ، وهو بينهم محروم ممنوع ، على الرغم من جدارته بالخيرات ؛ لذا كان زمنه زمن المتناقضات ، يغدق على من لا يستحق ، ويحرم من يستحق ، ولا يعجب الإنسان من ذلك ؛ فهو كالبحر تستقر فى قاعة اللآلىء وتسفله الدرر ، بينما تطفو فوق سطحه الجيف المنتنة ، وتنتشر عليه الفقاقيع الفارغة الجوفاء ·

وما أروع التناسب التام بين أجزاء الصورة كما بين الوضاعة والجيف والشرف واللآلىء ، والانحاط والعلو ، والترسب والفوقية ، كل ذلك فى إحكام تام ووحدة متآلفة ، لتوضح مشاعر ابن الرومى فى غدر الدهر به ، وقد سخر مواد الطبيعة المحسوسة ، وعناصر الحياة المشاهدة فى بناء الصورة ليضفى عليها الجمال والحيوية والخلود ·

ويقول فى صورة أخرى يصور فيها الشيب والخضاب :

شان ديباجة الشبـــاب وأزرى	بقوام له ولين عســـــيب
نفر الحلم ثم ثنى فأمـــسى	خيب العرس أيـــما تخييب
شعر ميت لذى وطـــر حى	كنار الحـــريق ذات اللهيب
فى قناع من المشـــيب لبيس	ورداء من الشبـــاب قشيب
وأخو الشيب واللبـــانة فى البيـ	ـض بحال كقتلـــة التغيب[1]
معه صبوه الفتـــى وعليه	صرفة الشيب فهو فى تعذيب[2]

وأنا معك ابتداء فى أن موقع التمثيل فى البيتين الثالث والخامس غير متلائم فى الظاهر ؛ ولكنى أثرت ذكر ما قبلهما وما بعدهما ؛ لتظهر القربى الوشيجة بينهما وبين غيرهما من الصورة المعروضة ، فتحتذى الصور الأخرى منهما ، كما أن الصورتين التمثيليتين تغذيها بالقوة والتلاحم ·

وليس ابن الرومى كغيره من الشعراء ، يلقى بالتمثيل غريبا فى الغرض ، ولا

---

(١) التغييب ترك المبالغة فى القتل ·   (٢) الديوان المخطوط ٢٧ جـ ١ ·

نافرا عن المعنى السابق واللاحق ، بل يولد التمثيل من أهله ، ويأخذ موقعه بين أخوته ·

فالخضاب قد شان بريق الشعر ، وأذهب نضارة الشباب فيه ، وسرى الضعف فى قوامه وبنيانه ، حتى خيب ظن العروس فيه ، وشمت به العدو فيها مع شدة الميل والتوق إليها ، وحرارة الشوق لها ، فابن الرومى شابٌّ فى الروح والصبابة ، ولكنه شيخ فى الضعف والهزال ، مثله كمثل الحريق ، فهى ذات حرارة شديدة تحرق ولكنها فى نفس الوقت تفنى وتدمر ، ويستحيل وقودها رمادا ، فقد جمعت بين أقنعة المشيب فى الرماد والفناء ، وأردية الشباب فى الحرارة والقوة ، والتقى فى ابن الرومى المشيب واللبانة ، والضعف والصبابة ، ولا يقوى بهذا على قضاء وطره من النساء البيض ، وأصبح حاله كحال الذى يقتل ولا يسرع فى قتله ، ويميت آخر ولا يبالغ فى موته ، ليدع الصريع فى حاله بين الموت والحياة ، والقتل والصحو ، وفى هذا تعذيب ما بعده تعذيب ، وشقاء ما بعده شقاء ، فقد جمع بين النقيضين : بين صبوة الفتى وانصرام الشيخ وبين حرارة الشباب وانهزام الهرم · أفلا ترى معى أن التمثيل فى صورته أحكم الترابط بين المعانى فى الصورة ؟ ونفث فيها من سحره وروحه وأصبحت الصورة كلها كأنها تمثيلية واحدة مع ما فيها من صور أخرى ؟

ويقول ابن الرومى فى صلعة أبى حفص الوراق :

ما صلعة لأبـــى حفص ممردة   كأن ساحتـــــها مرآة فولاذ

ترن تحت الأكف الواقعات بها   حتى ترن بها أكناف بغداد[١]

هذا أبو حفص قبيح الخلقة ، أصلع الرأس ، وليس الصلع فيه كالصلع عند غيره من الناس بل صلع ممرد ، ذهب بشعره كله ، وصارت بشرة رأسه مشدودة الأعصاب والعضلات ، فحالها كمثل الساحة العريضة الواسعة من مرآة فولاذية ملساء ، ذات بريق ولمعان شديدين ، وليت الأمر ينتهى عند هذا الوصف ، بل لكونها فولاذية ، تحدث رنينا قويا عند الصفح الواقع عليها ، ولنفاسه المعدن وقوة الصفع تتردد الأصداءفى جنبات بغداد ·

---

(١) الديوان المخطوط ٢٦٦ جـ٢ ·

إنه تمثيل غريب فى صورة أدبية رائعة ، مفعمة بمشاعر السخرية عند ابن الرومى، والاستهزاء بالناس الذين تعقبوه ومنعوه حقه ، وآذوه وتربصوا به .

ويقول ابن الرومى فى صورة أخرى حين رثى ابنه :

وأنى وإن متعت بابنـــــى بعده لذاكره ما حنت النيّبُ فى نجـد

وأولادنا مثل الجوارح أيهـــــا فقدناه كان الفاجع البين الفقد[1]

تمثيل مفعم بمشاعر الحزن والألم ، على فلذة من كبدة ، وقطعة من نفسه ذابت فى أديم الأرض ، لا يصرفه عن حزنه العميق أخويه من بعده ، فسيظل ابنه شاخصا أمام عينيه ، التى لا تغفل عنه أبدا ، سيذكره لأن مكانه بقى شاغرا خالياً منه، كان شبحه فى الخلاء الذى رحل عنه لا يفارقه ، ويخاتل بصره من حين لآخر مما يبعث فى صدره الحنين كما تحن الناقة إلى أولادها مع وجودها بينها ؛ لشدة الخوف عليها ، من مهاوى النجود ، وأغوار الصحراء ويتدرج الشاعر بعد هذا التمثيل المر، إلى صورة أخرى أعظم أثراً وأغزر مشاعر وأقوى حرارة ، تفيض بأقسى حزن، وألذع مرارة ، فأولاده محمد والحسن وهبة الله لا يغنى أحدهم عن الآخر لكل موقعه فى القلب ، ودرجته من الحب ، فهو قطعة من جسده ، إذا تركت فراغا فيه لا توجد غيرها يملأ هذا الفراغ كالجوارح فى الإنسان ، لا تغنى جارحة عن الأخرى، فلا تغنى الأيدى عن الأرجل ، ولا العين عن السمع ، ولا الرأس عن الصدر ، وهكذا لكل وظيفته الحيوية فى الإنسان ودوره القوى فى النهوض بأعباء الحياة ،ولونه وشكله وحجمه ؛ لذلك لا يكون الإنسان سوى الخلقة إلا بتمام الجوارح ، وكمال الأعضاء فى جسده ، فكل منها هيىء لما خلق له ، ويذكرنى قول ابن الرومى بذلك المثل المشهور ، من قول أعرابية فى بيان درجة الحب لأبنائها : « هم كالحلقة المفرغة لا يدرى أين طرفاها » ؛ لكن ابن الرومى صاغ هذا المعنى فى صورة جديدة مبتكرة لأنها نبعت من مشاعره وتجربته التى عاشها مع الفقيد الراحل ، وهل يمكن فصل الصورة الثانية عن الأولى ، لا يمكن ذلك ؛ لأن الفصل يذهب دقة التصوير وتلاحم العناصر فيه ، ونمو الأجزاء ، حتى تبلغ التمام والقوة فى البيت الثانى فى صورته التمثيلية ، والصورتان معاً ، امتداد لما قبلها ومدد لما بعدهما وستأتى هذه القصيدة عند حديثنا عن الصورة الكلية إن شاء الله تعالى .

---

(١) المخطوط ١٩٤ جـ١ والمصور ٩٦ جـ٢ .

ويصور ابن الرومي تحسره على أيام الشباب فيقول :

لسنا نراها حق رؤيتـــــها إلا زمان الشيب والهــرم

كالشمس لا تبدو فضيلتهــا حتى تغشى الأرض بالظلم

ولرب شيء لا يبيــــــنه وجدانه إلا مع العـــدم[1]

فاللذة فى الصبا ، والمتعة فى الشباب ، لا يشعر بهما إنسان إلا بعد أن يحل به الشيب ، وينتابه الضعف ، وحينئذ تكون الحسرة ، ويزداد الألم كالشمس لا يظهر فضلها ونفعها ونورها وحرها إلا بعد حلول الظلام والوحشة والبرد والخوف والفناء فالوجود لا يظهر الا مع نقيضه وضده وهو العدم · تلاحم بين محسات ترتبط بالنفس فى تصاعد وتدرج ، أدى إلى نتيجة حتمية فى الإقناع والتأثير ، وهى أن الوجود والعدم ، لا يعرف أحدهما إلا بالآخر ، ثم مرارة الشاعر وحسرته ، التى تنزف من كل كلمة فى التشبيه التمثيلى ، إنه الشاعر المبتلى من الزمن ·

ولا تكاد تخلو قصيدة من هذا اللون الغالب فى التصوير الأدبى عند الشاعر لأن الإيضاح الذى ينبنى عليه التمثيل واعتماده على الحواس هما معاً ما تتميز به الصورة عند ابن الرومى ، فهو يستقصى المعنى ويلح على الفكرة ، قصداً لإيضاحها ليرمى بصنيعه هذا أهل عصره بعدم الفهم لشعره ، والجهل بصوره ، ثم أن خوفه وشؤمه ودقة حاسته الفنية جعله يعتمد فى تصويره على المحسوسات ، وتعدد الهيئات المتخيلة ، وهذا ما يقوم عليه التشبيه التمثيلى ، بالإضافة إلى أنه يضم أكثر من دليل لتأييد الفكرة فى الصورة ، بما يتناسب واتجاه الشاعر الفيلسوف فى تمثيله ، ذى الثقافة الواسعة ، ليقنع نفسه الوسواسة المضطربة ويقنع الناس ، ويبرر موقفه منهم ، وخوفه من مظاهر الحياة ، ولكن الإقناع لم يكن عن طريق فكرة مجردة ، بل عن طريق صور تشبيهية محسوسه ، وهيئة تركيبية ملموسة ، كما ظهر ذلك فى صور التمثيل السابقة فى قوة الشاعر ، وبراعة المصور ·

وما يتصل بالإقناع والتأثير عن طريق التصوير كالتشبيه التمثيلى يسمى « بحسن التعليل » ·

---

(١) الديوان المخطوط ٣١٥ جـ٤ ·

حسن التعليل :

لا يسوق ابن الرومى فكرة إلا إذا أيدها بالدليل ، ولا يصور مشهداً إلا إذا شفعه بالبرهان ، ولا يبرز خاطرة إلا وقد نصب على صحته العلامات والقرائن ووسيلته الوحيدة فى هذا كله ، هى الصورة الأدبية كما يتضح ذلك ، من تبريره للإطالة فى مطولاته ، والتغليل لها فى صورة محسة ، وأثر بارز فيقول :

وإذا أمرؤ مـــــدح امرءا بنواله　　　وأطال فيه فقـــد أراد هجاءه

لو لم يقدر فيه بــــعد المستقى　　　عند الورود لمـا أطـــال رشاءه

غيرى فأنى لا أطيـــل مدائحى　　　إلا لأوفى من مدحت ثنـــاءه

وأعد ظلما أن أقل مديـــــحة　　　عمداً وأسخط أن أقل عطاءه(١)

يذكر الشاعر هنا أن إطالة الشعراء لمدائحهم ، تدل على بخل الممدوح كالمستقى من البئر يطيل حبال دلوه لبعد الماء فى قاع البئر لكنه هنا أمام ممدوح كريم ؛ فهو واثق من عطائه ، وهو يطيل فى مدحه توفية لحق الثناء عليه ، وتجنبا للوم الممدوح له أو غضبه عليه أو قلة عطائه له ، وكما أن الشاعر يغضب لقلة العطاء ؛ فلابد أن الممدوح يغضب كذلك لهوان المدح والثناء .

وابن الرومى لا يرغب فى الإيجاز ، لأنه مشهور بالإطالة والاستقصاء ؛ لذلك يعلل لإطالته فى المديح ، ولمخالفته للعرف السائد بين الناس من أن طول المدائح رمز يدل على بخل الممدوح ، وبذلك يوفى حق الممدوح ، ويثنى عليه بما هو أهله ، لأنه يرى فى التقصير ظلما له ، كما أنه يسخط لو فتر فى عطائه ، ويغضب لو غل الممدوح يده فى هباته .

وكان ابن الرومى يشعر دائماً بأن طول قصائده ربما يبعث الملل فى نفس الممدوح أو القارىء ، لذا كان يختمها بتبريره للإطالة ، وحسن تعليله للامتداد فى نهاية مطولاته ، وقد تقدم ذكر بعضها . ومن حسن التعليل أيضاً قوله :

أحييتنى بالأمس ثم تميتنــــــى　　　برفضى وإقصائى وحقـى أن أدنى

ولا وأننى أحييت ميتـــاً عشقته　　　بحسن الذى آثرت فيـه من الحسنى

---

(١) المخطوط ٢٤ جـ ١ .

ألا يعشق المفضـــــال ميتاً أعاشه وأجناه من معروفه الحلوما أجنى

أذو آلة فاستخـــــــدمونى لآلنى بقوتى أولا فارز قونى مع الزمنى

يصرخ الشاعر فى وجه ممدوحيه ، الذين حرموة العطاء ، فلم يفهموا شعره ولم يعرفوا قدره ، فبخلوا عليه وضنوا برزقه ، وهو يدعوهم إلى الإحسان إليه ويسوق لذلك حجتين ·

أحدهما : أن الإنسان قد يحيى عشيقته المخلصة التى ماتت ؛ وذلك بذكر فضائلها وتعديد مناقبها ، والتصدق على روحها ، مما يعود عليها بالخير ، وحسن الثواب فى الدنيا والآخرة ، وكذلك حال ابن الرومى مع الممدوح ، فليس غريباً عليه، أن يجدد عطاياه ، ويحيى هباته للشاعر الذى أماته الفقر حقاً للصحبة القديمة والفضل السابق ، وما جناه الشاعر من رياض الممدوح فى الماضى حينما أغدق عليه مدحه ·

ثانيهما : أفلا يكون ابن الرومى صاحب حرفة ، وربيب صنعة من أشرف الصناعات ، وهى صنعة الكلام من شعر وكتابة وغيرها ؛ ليستحق الرزق بهذه الأسباب، التى جرت العادة باتخاذها وسيلة قوية فى الارتزاق ، وهب أنه لا يحسن هذه الصناعة ، وتلك الحرفة ، أفلايستحق الرزق لكونه عاطلا وعاجزاً عن العمل والكسب ؟ ليستدر عطف الناس ويعطوه حق المحروم ، الذى تكفل برزقة الدين ونبل الإنسانية ·

إن كل لمسة فى هذه الصورة ، لتعبر عن ثورة الزومى العارمة على مجتمعه الذى عاش غريبا عنه ، وعن صرخة مؤلمة فى وجه الناس الذين حرموه من أسباب الحياة ، وأوصدوا دونه كل أبواب الكسب والعمل ، وضنوا عليه أخيراً بالصدقات التى شرعها الله للضعفاء العاطلين عن ذلك كله فى تعليل حسن ، وتدبير قوى مؤثر · ويقول فى صورة يهجو بها « ابن يوسف » :

ويح ابن يوسف ليت الويح عاجله فما يدانيـــــــه فى بلواه أيوب

طول وعرض بلا عقــل ولا أدب فليس يحسن إلا وهو مصلــوب

وابن يوسف ضخم الجسم · اجتمع فيه فيه الطول والعرض ، ولكنه ابتلى فى

---

(١) الديوان المخطوط ورقة ٢٣ جـ ١ ·

بدنه بالفراغ والفهاهة وتفاهة الفهم ، وانعدام الذوق والحرمان من شتى أنواع الثقافة فهو بلا عقل ولا أدب .

وهذه البلوى فوق كل البلايا والفتن ، حتى لا يستطيع أحد أن يصبر عليها كما صبر نبى الله أيوب عليه السلام على بلواه : لذاك فلا يحسن فى نظر الناس ولا يرى فى أعينهم إلا فى حالة واحدة وهو مصلوب ، فيعد متحفاً للعجب ومثالا للغريب من البشر .

ويقول أيضاً :

وكان لهو لهاه الناس مشـــــغلة   عن ذكر ماهم من الأحداث لاقونا[1]

فاللهو عادة يمتع النفس ، ويحببها فى الحياة ؛ لكن ابن الرومى يسخر اللهو فيها ؛ ليشغل الناس عن تذكير مصاعب الدنيا وأحداث الدهر ، فهم يهربون من قسوته إلى اللذة والمتعة ؛ ليشغلوا النفس عما يغمها ويصرفوها عما يهمها .

ويقول ابن الرومى فى تعليل قبح وجهه :

شغفت بالخرد الحســـــان وما   يصلح وجهـــى إلا لذى روع[2]

كى يعبد الله فى الفـــــلاة ولا   يشهد فيه مســـــاجد الجمع

ويقول فى تعليل الشيب الذى أصابه وهو « فتى » :

قد يشيب الفتى وليس عجـــيبا   أ ن يرى النور فى القضب الرطيب[3]

ويقول فى لبسه العمامة ، التى من شأنها أن تستر الرأس من الحر والقر وتلقى على صاحبها الوقار أنذاك .

عزمت على لبس العمـــامة حيلة   لتستر ما جرت على من الصـــلع

لكنه يسوق تعليلا آخر فى الصورة ، وهو أنه يلبس العمامة نكاية بها ؛ لأنها هى التى أصابته بالصلع ، وأذهبت شعر رأسه ، وفيها تبدو مشاعر ابن الرومى المتطير المشئوم .

وغير ذلك من الصور الكثيرة فى حسن التعليل ، وقد مضى منها كثير مثل

---

(١) الديوان المخطوط ٩٥ جـ ١   (٢) المخطوط ٣٥١ جـ٤ .

(٣) المخطوط ٤٦ جـ٣ .

صورة تفضيل النرجس على الورد وغير ذلك مما ذكرناه وما لم نذكره ، وحسن التعليل ليس تشبيها ولا استعارة ، ولكنه يلتقى معهما فى قوة التأثير وبراعة الإقناع ، والاعتماد فى صوره على المحسوس المشاهد ، وذكره الإمام عبد القاهر فى قوله : « أن يكون للمعنى من المعانى والفعل من الأفعال علة مشهورة من طريق العادات والطباع ، ثم يجىء الشاعر فيمنع أن يكون لتلك العلة المعروفة ، ويصنع له علة أخرى مثاله قول المتنبى .

ما به قتل أعـــــاديه ولكن   يتقى إخلاف ما ترجو الذئاب

الذى يتعارفه الناس ، أن الرجل إذا قتل أعاديه فلإرادته هلاكهم وأن يدفع مضارهم عن نفسه ، وليسلم ملكه ، ويصفو من منازعتهم ، وقد ادعى المتنبى كما ترى أن العلة فى قتل هذا الممدوح لأعدائه غير ذلك[1] .

ويسمى تخييلا مع حسن تعليل ، ثم يذكر نوعا آخر من التخييل المجرد عن حسن التعليل مع أنه مبنى على تناسى التشبيه ، وصرف النفس عن توهمه فيقول :

وهذا نوع آخر من التخييل وهو يرجع إلى مامضى (يقصد التخييل مع حسن التعليل) . ومن تناسى التشبيه وصرف النفس عن توهمه إلا أن ما مضى معلل وبيان ذلك أنهم يستعيرون الصفة المحسوسة من صفات الأشخاص للأوصاف المعقولة ، ثم تراهم كأنهم قد وجدوا تلك الصفة بعينها ، وأدركوها بأعينهم على حقيقتها ، وكأن حديث الاستعارة والقياس لم يجر منهم على بال ، ولم يروه ولا طيف خيال ومثاله استعارتهم العلو لزيادة الرجل على غيره فى الفضل والقدر والسلطان ، ثم وضعهم الكلام وضع من يذكر علوا عن طريق المكان ، ألا ترى إلى قول أبى تمام :

ويصعـــــد حتى يظن الجهول   بأن له حـــــاجة فى السماء

فلولا قصده أن ينسى التشبيه ويرفعه بجهده ، ويصمم على إنكاره وجحده يجعله صاعدا فى السماء من حيث المسافة الكائنة ، لما كان لهذا الكلام وجه ، ومن أبلغ ما يكون فى هذا المعنى قول ابن الرومى :

أعلم النـــــاس بالنجوم بنونو   بخت علما لم يأتهم بالحساب

بل بأن شاهدوا السماء سمراً   يترقى فى المكرمات الصعـــاب

---

(١) المخطوط ٢٧ جـ ١ .

مبلغاً لم يكن ليبلـــــغه الطا لب إلا بنلكم الأسبـــاب[1]

وأعاده فى موضع آخر فزاد الدعوى قوة ، ومر فيها مرور من يقول صدقاً ويذكر حقا :

يا آل نو بخت[2] لأعدمتـــــكم ولا تبدلت بعـــــدكم بدلا

إن صح علوم النجوم كان لكـــم حقا إذا ما ســـــواكم انتحلا

كم عالم فيكـــــم وليس بأن قاس ولكن بأن رقى فعـــلا

أعلاكم فى الســـمـــاء مجدكم فلســـتم تجهلون ما تجهلا

شافهتم البدر بالســـــؤال عن الأمر إلى أن بلغتـم زحلا[3]

وهكذا الحكم إذا أستعاروا اسم الشيء بعينه من نحو شمس أو بدر أو بحر أو أسد ؛ فأنهم يبلغون به هذا الحد ، ويصوغون الكلام صياغات تقضى بأن لا تشبيه هناك ولا استعارة · ومثاله قوله :

قامت تظللنـــــى من الشمس نفس أعز على من نفســـــى

قامت تظللـــــنى ومن عجب شمس تظللنـــــى من الشمس

فلولا أنه أنسى نفسه أن ههنا استعارة ومجازاً من القول ، وعمل على دعوى شمس على الحقيقة ، لما كان لهذا التعجب معنى ، وليس ببدع ولا منكر أن يظل إنسان حسن الوجه إنساناً · ويقيه وهجا بشخصه[4] » ·

مما سبق يتضح معنى حسن التعليل ، فالصورة فى بيت المتنبى ، يدل حسن التعليل فيها على أن الممدوح لا يهزم الأعداء من أجل الشجاعة وحب النصر - وهذا هو المألوف عند الناس - ولكن لئلا يغدر بالذئاب الجائعة والوحوش المسغبة فى الصحراء الذى أصبح مسئولا عن إطعامها وقد عودها على ذلك ·

---

(١) أسرار البلاغة الإمام عبد القاهر الجرجانى ص ٢٣٨ تحقيق السيد رشيد رضا ·

(٢) المخطوط ١٩١ جـ ٣ ·

(٣) بنو نوبخت أسرة فارسية ورأس الأسرة فيها هو أبو سهل إسماعيل بن بلبل فى أواخر القرن الثالث الهجرى وبعد مؤسس الفرقة الاثنى عشرية (ولد عام ٢٣٥ هـ) ·

(٤) أسرار البلاغة ص ٢٤٣ : ٢٤٥ ·

وكذلك الأمر فى التعليل فى صورة ابن الرومى الأولى ، فقد جرت العادة بأن علم النجوم لا يعرف إلا بمعرفة علوم الحساب والفلك،فأغفل ابن الرومى هذا وجعل سبب علم بنى نربخت بالنجوم هو تفوقهم بالشجاعة على غيرهم وسعة جودهم وكرمهم؛وبذلك وصلوا عنان السمـــاء ؛ فتعلموا هنالك علم النجوم عن هذا ، الطريق ·

وغير ذلك كما هو واضح من الأمثلة التى تدل على التعليل ، ولا يعنينا هنا إن كان هذا يسمى تخيلا أو تعليلا ، أو ما فى الصور من الاستعارة كما هو الواضح من كلام عبد القاهر ؛ فهذا لا مكان له من بحثنا ·

ولكنى ذكرت النص كله للإمام لبيان مفهوم التعليل أولا ، ثم لأنقل أثر التعليل والخيال فى الصورة الأدبية عند ابن الرومى ثانياً ، كما يراه عبد القاهر شيخ النقد الأدبى القديم ، وكيف استطاع الإمام أن يجسم الملامح المؤثرة لهذا النوع من التصوير فى الصورة عند ابن الرومى على الأخص ؟ ·

الاستعارة :

تنبنى الاستعارة على التشبيه فهى نوع منه ، وإن كانت فى الظاهر تبدو مختلفة عنه فى الترادف اللغوى وفى تنوع النطق بها ، والحقيقة أنها يتفقان فى الطبيعة ، ولا يختلفان فى الكنة ؛ فالاستعارة تشبيه حذف أحد طرفيه أو هما مع بقاء لازم المشبه مبالغة فى المعنى ، وزيادة فى إيضاح الغرض منه ، وهما يلتقيان معا فى إيجاز العبارة وكيفية التركيب فى الصورة والاختراع فى المعنى ، والتوليد فى الفكرة ·

وقد رأى الدكتور خفاجى أن الاســـتعارة لا تعتمد على التشبيه حيث يقول : « ورأيى الذى أومن به أن الاستعارة لا تعـتمد على التشبيه مطلقاً فى أى لون من ألوانها ·· ويعتبر ذلك فى الأسلوب الرابع (رأيت أسداً) على وجه المبالغة فى الادعاء والتخييل ، حتى ليدعوك إلى أن لا تجعل للتردد على عقلك سبيلا فى ألوثوق بأن هذا الشجاع المبرز فى بسالته هو فرد من أفراد الأسد المشهور فى شجاعته ؛ ·· لأنه يفرق بين شيئين : « الخيال فى الحقائق والخيال فى أساليب الحقائق وطرق تصويرها[1] » ·

ولا يخفى علينا أن هناك فرقًا بين الخيال فى الحقائق ، وهذا ما ينبغى الحذر منه

(١) عبد القاهر والبلاغة العربية : د · محمد عبد المنعم خفاجى ص ١١٣ ، ١٤٥ طبعة أولى سنة ١٩٥٢ المنبرية ·

وبين الخيال فى تصويرها وهو الخيال الفعال المنتج الذى يقوي الحقيقة ويثربها ؛ لكن لا يمكن بحال أن نغفل التشبيه عند التحليل التفصيلى للصورة الاستعارية ، كما لا يمكن أن نجرد الصورة التشبيهية من خيال فيها وإن كان قريباً من الحقيقة .

ويشير العقاد إلى فضل الاســـتعارة فيقول « الجميل ليس قمراً » ولا الزئير رعداً ، ولا الكريم غماما، ولا الشمس متكدرة لغياب الحبيب،ولا الليل منجابا لحضوره[1] .

والاستعارة أبلغ من التشبيه ، وأفضل منه ، وأوجز تركيباً ، لأنها مبنية على تناسبه مبالغة فى المعنى لحذف أحد الطرفين ؛ لتأليف صورة جديدة تحمل السامع على الانبهار بها ، وانشغاله بروعتها .

وينبغى ألا تكون الاستعارة معقدة مستعصية على الفهم ، مكدسة بعضها فوق بعض ؛ فتصير ألغازاً أو تَعْمِيْه ، تجمد دونها الأفهام ، ويعجز عن كنهها العقول كما ينبغى أن تكون واضحة كل الوضوح ، وإلا فقدت أخص خصائصها : من لذة الإبهام وروعة الإيحاء .

وينبغى أن تكون عناصرها من مواد الطبيعة المحسوسة ، ومشاهد الحياة الملموسة، لتعبر بالمواد والمشاهد عن الحقيقة المجردة والفكرة المرادة .

رأى العقاد أن « المجاز هو الأداة الكبرى من أدوات التعبير الشعرى ، لأنه تشبيهات وأخيلة وصورة مستعارة ، وإشارات ترمز إلى الحقيقة بالأشكال المحسوسة وهذه هى العبارة الشعرية فى جوهرها الأصيل[2] .

وأن تكون الاستعارة تعبيراً عن شعور القائل وخواطره ، فتخرج فى صورتها مطبوعة من نفسه ملونة بأحاسيسه ، لتدل على أصالته فيها ، وقدرته البيانية فى تركيبها وبراعته فى تقوية الفكر بالدليل الاستعارى ، وجلاء المعنى بالبرهان المحس المتخيل والوحى بأعمق الحقائق وأبعدها غوراً .

وقد قدم النقد الحديث جهداً مشكوراً فى تعميق الاستعارة ، وربطها بالشعور حتى تظل حية قوية التأثير ، بحيث تمر العناصر المحسوسة فيها من خلال نفس الشاعر فى خواطره وشعوره ؛ فيربط بين المحس فيها ، وبين صداه فى نفسه ، وما

---

(١) مطالعات فى الكتب والحياة : العقاد ص ٢٩٠ - القاهرة ١٩٢٤ م .

(٢) اللغة الشاعرة : العقاد ص ٤٠ .

ينعكس عليها من إحساسه وقوة انفعاله ، حيث يقول العقاد : « ولكننا إذا نظرنا إلى الواقع ، وجدنا أن الغبطة بالصورة الحسناء كالغبطة بالليلة القمراء ، وأن الرهبة من زمجرة الأسود فى غابها كالرهبة من جلجلة الرعود فى سحابها ، وأن تجدد الروض بعد انهمار المطر كتجدد الأمل بعد بلوغ الوطر ، وأن الشمس إن كانت تشرق بعد نأى الحبيب فكأنها لا تشرق ، لأن عين المحب لا تنظر إلى ما يجلو نورها ، وأن الليل إذا عسعس فما هو بساتر عن عين المحب منظرا يشتاق رؤيته ، بعد أن يمتعه بوجه حبيبه . فإنما هو من الدنيا حسبه . وهو الضياء الذى يبصربه قلبه[1] .

وإنما تسمى اللغة العربية بلغة المجاز ، لأنه تجاوزت بتعبيرات المجاز حدود الصورة المحسوسة إلى حدود المعانى المجردة ، فيستمع العربى إلى التشبيه ، فلا يشغل ذهنه بأشكاله المحسوسة إلا ريثما ينتقل منها إلى المقصود من معناه ، فالقمر عنده بهاء، والزهر نضارة ، والغصن اعتدال ورشاقة، والطود وقار وسكينة»[2] .

وأخيراً بقى أمر من خصائص الاستعارة القوية وشروطها التى تجعلها نابضة حية، وهو إلحاح الموقف على طلب ذات الاستعارة ، بحيث يقتضيهما المقام ، ولا يحل محلها التشبيه أو التصوير الحقيقى ، لكى تصير فى موطنها أبين للغرض وأقوى تأثيراً فى النفس من غيرها ؛ بحيث لو أخذ مكانها التشبيه أو التعبير الحقيقى لكانا دونها فى الإفادة ، وتقاصر عنها فى مزية البلاغة ضعفا فى درجة التأثير والإقناع .

فليست الاستعارة مثلا مجرد تشبيه حذف طرفيه ، بل إنها إذاحسن استعمالها للدلالة على الصورة ، كانت أقوى إيحاء من التشبيه ، لما تتضمنه من سعة الدلالة وقوة التصوير[3] .

وابن الرومى حينما يتناول الاستعارة فى الصورة ؛ لا يختل شرط فيها من الشروط السابقة الخاصة بالاستعارة ولا من الشروط العامة الخاصة بالخيال التى سبق ذكرها ؛ فتجىء الاستعارة فى الصورة الأدبية عنده مستوفية هذا وذاك فى قوة وبراعة وعمق وتأثير ، مشرفة على كل أهداف الاستعارة من توليد لصور طريفة، تعتمد على المرئيات والمحسوسات ، ومن العمل على توضيح الغرض وجلاء العلاقات بين الأشياء المختلفة ، وتقارب الملابسات بين العناصر المتباينة مما يشد الانتباه ، ويوقظ الإحساس

(١) مطالعات فى الكتب والحياة : العقاد ص ٢٩١ .

(٢) اللغة الشاعرة : العقاد ص ٤٠ .

(٣) النقد الأدبى الحديث : د . محمد غنيمى هلال ٤٦٦ .

ويجسم الخواطر ، ويشخص العواطف ويصور المجردات ، فينفعل الوجدان بها ويقوى الشعور بوجودها ، ويراها كأنها مشاهدة مرئية ، وحية متحركة شأن المحس والمتخيل ·

والاستعارة من الوسائل القوية فى اختراع الصور وابتداعها من جزئيات تتنافر فيما بينها وهى متفرقة ، ولكن خيال الشاعر يخترع الملابسات بينها ، ويشد عناصرها برباط وثيق وإحكام دقيق ، فيوفق بين التعارض فى الأشياء ، ويجمع بين التناقض فى الأجزاء ، كالنار والنور ؛ فهما يلتقيان فى مصدر واحد ، ويتفرقان فى نقيضين فأحدهما دمار وخراب ، والآخر سلام وأمان إنما قدرة الشاعر تظهر فى امتزاج عناصر الاستعارة المختلفة بعضها ببعض فى تعانق وائتلاف ؛ لتتكاتف جميعا فى تميز الغرض وتحديد الهدف ، ومضاعفة التأثير واستواء الجمال وانسياب الجلال ·

وكانت الاستعارة عند ابن الرومى من أحب ألوان الخيال إلى نفسه ، وأقربها إلى حسه وأنسبها إلى طبعه ، لأن دقة شعوره ورهف حسه ، وكمال الحاسة الفنية عنده وشدة خوفه ، أعطته القدرة على خلق الأشكال والألوان للخواطر ، وبث الحركة فيها وبعث الحيوية فى المعانى ، فترى الخاطرة عنده جسما ، والمعنى محس والفكر شخصا ، والحالة النفسية صراعاً ومعركة ، وعلى أثر هذا فقد أهمل المجردات ولم ير إلا المحسات والمشاهد المنظورة ، وذلك فى الطرف الآخر ، وهو محل الاستعارة وغالبا ما يكون محسا متخيلا ، ولو كان الطرفان محسوسين ، فإنه يؤلف بينهما ، ويمزجهما فى طرف واحد ؛ لتعاطف عناصر الحياة عنده ، وتجاوب مظاهر الوجود لديه ؛ فإذا قال ابن الرومى متحسرا على شبابه الذاهب :

أبين ضلوعى جمـــــرة تتوقد   على ما مضى أم حسرة تتجدد[1]

فنراه يصور الحسرة التى تعصر قلبه،والألم الذى يمزق أحشائه ، وكلاهما معنى نفسى وصراع داخلى ، لا يعرفه حتى المعرفة إلا من يكابده ، مهما أوتى الإنسان من إيضاح وقدرة على كشف ما فى النفس ، بتعبير خال من المجاز ، لا يستطيع أن ينقله فى دقة بأى طريقة كما نقلته الاستعارة هنا فى صورة ابن الرومى ، حين جسد فيها الشاعر تلك المعانى العميقة من الغريزة والصراع النفسى المتدفق فى الجمرة المتقدة ·

والجمر والنار كلاهما يخطف البصر بنوره المتوهج ، ويشوى الجسد بحرارته

(١) الديوان المخطوط ١٧٧ جـ١ ·

ويخرق الأذن بصفيره ، وتذكوه الرياح فيزداد اشتعالا ، ويتجدد حرارة ونيرانا ، وفى النهاية يصير ترابا ورمادا .

وكذلك الأمر فى التحسر على الشباب ، الذى فنى عوده وقضى وطره ، فكلما تذكر الشاعر نضارة وجهه ، وملاعب صباه ومسارح ذكرياته وملاهى عشاقه ، يزداد كمدا وحزنا وألما وضيقا ؛ فيضعف بصره من البكاء والسهر ، وتتلاشى الخلايا فى جسده ؛ فيضمر ويجف من شدة الهزال ، وتخرق أذنيه نذر الفناء ؛ وتتردد على سمعه صواعق الموت ؛ فيعزف عن مطايب الحياة ، ويزهد فى لذائذ الدنيا التى هى قوام جسده وحياته ، وتزداد البلايا والهموم ، وتتجدد الحسرة والحزن ، حينما يتصفح سجل الماضى ، ويتنقل بين رياض الأمس ، أو يقلب بصره فى شباب عصره من الناس وهكذا يجول بخاطره ويتحرك بأحاسيسه ، فيزداد جوى على جواه ويسرى الموت البطىء فى جسده ، ويدب فى أو صاله ؛ فلا يدرى إلا وهو بين أنياب المنية مدرجا فى أرديتها المطوية .

كل هذه المعانى - ولا أدعى أنها كل ما تحويها الصورة - كانت أصداء لاستعارة الجمرة فى الصورة ، حيث استعيرت الجمرة المتوقدة للتحسر على الشباب الذاهب فاستحال المعنى النفسى والصراع الداخلى جسما محسا ، ونارا ملتهبة ، والتقت الخصائص فيهما ، وتلاحمت الصفات والميزات ، وصارا معا كلا واحدا فى تعاطف بين المرارة ، التى توطنت فى أحشائه ؛ وبين الجمرة المنظورة تحت بصره ، وتؤازر الاستعارة كلمات نبعث منها ولمسات فاضت ؛ فكلمة « تتوقد » تكسب المعنى حركة وألوانا وضياء ولمعانا ، ثم « تتجدد » لتدل على أن الضعف يزداد يوم بعد يوم ، وأن الجسد يذوى شيئاً فشيئاً ويذوى ثم يفنى ؛ لما يفيده معنى المضارعة .

وفوق هذا وذاك مما ينفرد به الشاعر فى تذوقه للاستعارة أنه استطاع ببراعته أن يسوى بين المعنى النفسى ، « التحسر » وبين المرئى المحس « الجمرة » مما دفعه إلى التردد لما بينهما من قوة المشابهة ؛ فهو لا يدرى هل الجمرة فى أحشائه حسرة أم جمرة؟ لا يدرى أنه لا يستطيع أن يفرق بينهما ، والحق أنه لا فرق بينهما عند الشاعر، فلا فرق بين هذا وذاك فكلاهما سواء .

فى ذلك التصوير الاستعارى دلالة قوية على قوة التجربة التى مر بها الشاعر وشدة المعاناة فيها ، ثم ذلك الشعور الملتهب التى غشى الصورة بلون قاتم حزين

وأشاع فيها اليأس والاستسلام للنهاية المحتومة النابعة من الحيرة والتردد بين الحسرة والجمرة ، ثم عجز العقل أمام الحقيقة لفناء الجسد ، وذلك كله من عنف تحسر الشاعر على شبابه الذاهب فى طيات التاريخ .

ويصور ابن الرومى الشيب الذى أردى الشباب ، وأظلم الدنيا فى وجهه فيقول:

لاح شيبى فرحـــت أمرح فيه   من الطرف فى العـذار المحلىَ

وتولى الشباب فازددت ركضا   فى ميادين باطـــلى إذ تولى

إن من ســـــاءه الزمان بشىء   لأحق امرىء بأن يتســـلى[1]

فالشاعر استعار كلمة « لاح » بمعنى انتشار الضوء الأبيض فى الرأس واختياره هذا الفعل للصورة يدل على براعة حاسته الفنية ، لما يدل عليه اللفظ من شدة البريق مع سراعة الانتشار والشـــمول والاحاطة بالشىء ، وهو يريد بذلك أن الشيب قد حل فيه بسرعة ، ولم يأته على مراحل كما جرت العادة ، لكنه هجم عليه فجأة لضعفه وهوانه .

لذلك ابيض شعر الرأس كله وطار الشيب فيه ، وتملكه الضعف والعجز ، ثم أتى بقوله : « فرحت أمرح فيه إلخ » ، ليؤازر الاستعارة فى معناها ، وهو شمول الشيب وإحاطته به ؛ لذلك أخذ يمرح فى ساحة البياض الشاسعة ، وأفق الكهولة الواسع ، يجرى هنا وهناك ؛ ليرى ضعفه ويبصر عجزه ، وليس هذا الجرى جرى الغافل والنائم بل اليقظان البصير ، الذى يتقصى ساحة الشيب للبحث عن شعرة سوداء ، تجدد الأمل فى نفسه فلا يجد ، كما تسرح العين فى عذار امرأة جميلة جذابة ، لتسجل مواضع الجمال فيه ، وكذلك ابن الرومى فإنه يستبطن شعر رأسه لعله يجد بارقة أمل من سواد ، مطيلا النظر لخطورة الأمر ؛ فهى مسألة شيخوخة حلت وشباب ولى ، ولن أعفى ابن الرومى من هذه السقطة ، التى هتكت تلاحم الصورة ، وكان الأولى به أن يستعيض عنها بعبارة أخرى مناسبة لها فقوله « فى العذار المحلى » يبدد التلاؤم فى الصورة ، ويضعف تماسكها .

وتتولد الصورة الاستعارية اللاحقة من السابقة وهى « وتولى الشباب » فتنبع منها صورة الشباب الذى تولى وأعرض عنه ، حتى مكن الشيب أن يحل فيه فالشباب

---

(١) الديوان المخطوط ١٦٥ جـ ٣ .

صار فى نظر الشاعر عدوا للشيب يأباه وينفر منه ؛ لذلك أدبر عنه ، وترك الشيب وحده فى الميدان يصرع ابن الرومى ؛ ليزداد ركضا وجــريا فى أوهامه وأباطيله ، حيث يناجى الشباب الذى تولى ؛ فلا يستجيب له ، ويرجو الشيب أن يتوقف ، فيزداد انتشارا ·

وما أجمل التعبير بقوله : « يركض » لما يوحى بشدة التحسر على الشباب ويثقل وطأة الشيب على نفسه ، ولكثرة التعلق بالأوهام ، أخذ يركض فى مشيه ركضا ، ليمكن الشيب من نفسه أكثر ؛ فيزداد ضعفا على ضعفه ·

ثم تتولد الصورة الثالثة من السابقة وهى استعارة بالكناية وهى : ساءه الزمان وتقع فى إطار الحكمة والنصح ، لتفيد معنى الاستسلام للقضاء والرضا بالمحتوم وصرف النظر عن أهوال الشيب بالتسلية والتغريد ، حتى يتحتم القضاء وترتقى الروح إلى بارئها ·

وإذا كان شأن الزمان هكذا يعطى ويمنح ، يمنح الشباب ، ولا يمهل صاحبه به حتى يبدله بالشيب بعد حين ، إذا كان الأمر كذلك فعلى المرء أن ينسى الهموم وألا يستسلم للأحزان ، وأن يلهو بما ينسيه ، وأن يتسلى بما يعينه على قتل الفراغ حتى لا يزداد كهولة على كهولته ، وهوانا على هوانه ، ليغتنم فرصة أكبر من الحياة وعمراً أطول من السعادة ، فظهر الأرض مع هوان الجسم وضعف الشيب أفضل من بطنها ، وهو ما أوحت به الصورة الثالثة فى البيت الثالث ·

إن هذه الصورة الأدبية فى استعارتها لتسيل مرارة ، وتقطر ألما ، ويشيع فيها الحزن والحسرة ، ولا يدرك ذلك تماما إلا من يعانى تجربة الشاعر فى الصورة ؛ ليرى أنها أشد التصاقا بالنفس البشرية ، وأقوى صورة لما يجول فى كل نفس مرت بمثل التجربة التى مر بها الشاعر ، الذى فقد الشباب مبكرا ·

يقول المصور البارع ابن الرومى :

وللشباب حــبالات يصيد بها	وغرة يدريـــها كل مصطــاد
تصبى بصبـــوته لمصبى برونقه	كلا جنبيـــــه منقاد لمنقاد [1]

(١) الديوان المصور ١١٥ جـ ٢ ·

فالشباب صياد ماهر ، يغرى صاحبه بقوته ونضارته ، حتى يقع فريسة لجماله وطراوته ، وله أيضا غرة كالقائد البصير بمواطن الإصابة ، الخبير المحنك فى الأمور لا تفلت من يديه فريسته ؛ لأنه يأخذ عدوه على غرة وغفلة ، وكذلك الشباب ؛ فإن فتنته وسحر جمالها تعمى البصر فى المحب له ، فهو مأخوذ بسحره ؛ فلا يفيق من غفوته إلا وهو فى شراك الشباب وأحضانه ، ذلك ما أوحت به الاستعارتان بالكناية وهما (للشباب حبالات يصيد بها - وغرة يدريها) وتلبيهما استعارة ثالثة فى قوله : « يصبى بصبوته » ؛ فالشباب يحرق بحرارته الدافقة المتوهجة قلب كل متيم ، ويأخذ برونقة الساحر الجذاب لهفة كل غريم ولهان ، ويطفىء ظمأ المحب ؛ فيفيض بجلاله فى قلب العاشق ، ووجدان المتيم ، ويتحول هو الآخر - ولو كان شيخا كبيرا - إلى شاب ، فيه حرارة العشق ، وصبوة الواله ، وهنا يتم التزاوج بين العاشق والمعشوق فلا يعرف أحدهما من الآخر ، وكلاهما مفعم بحرارة الشباب من غير تمييز بين المنقاد والمنقاد إليه .

وتظهر فى الصورة دقة الشاعر فى التصوير وعمق تجربته ، واستبطانه الأمور فى تصوير سحر الشباب الذى يفتن غيره ولو كان هرما عجوزًا ؛ فيحيله بطراوته إلى شاب هو الآخر ، حتى لا يعرف الأول من الأخير فى التأثير ، من غير تمييز بين المؤثر والمؤثر فيه .

إن سحر الفن لا يقوم إلا على دقة التصوير ، والتقاط ما وراء الحس الظاهر وما يجول فى أعماق النفوس من خواطر ومشاعر وعاطفة ووجدان .

وفى قصيدة من مطولاته يستعطف فيها القاسم بن عبيد الله [1] نرى كثيرًا من الاستعارات البديعة التى يقول فى مطلعها :

أيها القـــــاسم القسيم رواء	والذى ضـــم وده الأهواء [2]
والذى ســـاد غير مستنكر السؤ	دد فى الناس واعتلى كيف شاء
قمر نجتــــــــليه ملء عيون	وصـــــــــــدور براعة وضياء

(١) كان نائبا عن أبيه فى الوزارة (٢٨٣ هـ) وبعد ذلك تولى الوزارة وكان عنيفا قاسيا مولعا باللهو وتسبب فى قتل ابن الرومى ومات عام (٢٩١ هـ) وهو فوق الثلاثين من عمره .
(٢) الديوان المخطوط ١٢ جـ ١ .

قتل اليأس وهو مستحكم الأمر   وأحيا المطـــــامع الأنضاء

الشاعر فى القصيدة يستعطف القاسم ، ولكى يهتز له كان من الضرورى أن يمدحه ، ومن خلال المدح يعرض بؤسه ، ويشرح حالته التى تسترعى الانتباه وتستجلب العطف والعطية ، وتستوجب الرعاية والاعتبار ؛ لذلك كله تمكن حب القاسم من قلوب الناس جميعا ؛ وتأصل فيهم ؛ فصور الود بأشياء محسوسة تبصرها العين ، ويضمها القلب ، ويجمعها الفؤاد ، كما يجمع الإنسان ما تفرق من الشىء؛ ليكون أشد إحكاما وأقوى تماسكا ، حين استعار الضم فى الشىء المحسوس لتمكن الحب من القلب ، بجامع القوة فى كل ، فى تجسيد لمعنى الحب ، وإحساس دقيق بمواطنه فى قلوب المحبين .

وليؤكد مدحه بهذا المعنى يستتبع الصورة بصورة أخرى ؛ فيرى أن نوره شاع فى الناس وسرى فى الكون جمعيه ، وصارت العين لا تخطئه ؛ ومثل هذا النور يكون كالمادة السائلة المجسمة فى الوضوح والظهور ؛ لذلك فنوره كالماء يملأ العين ، ويفيض عنها ؛ فلا تبصر الأشياء بعد ذلك لإطباق السائل عليها ؛ حيث استعار الملء وهو خاص بالسوائل لشيوع الضوء ، لأن للماء وزنا وكثافة وشكلا وحجما أقوى وأوسع إدراكا فى باب المحسات من الضوء والنور ، ووجود القاسم فى صفاته هذه يذهب اليأس من قلوب الشعراء لشمول كرمه وعموم عطاياه ، فهو يحيى النفوس بالأمل ويسد حاجتها بالعطاء ، فقد كان الناس ومنهم الشـــعراء قبل وزارته فى يأس وحرمان ، فلما تولى زمام الأمور ، أذهب اليأس ، وتحركت نفوس الناس بالأمل والرجاء ، وتلقت أياديهم سيله الدافق ، وحلت مطاياهم بداره طمعًا فى كرمه ورغبة فى قضاء حوائجهم ، وهو ما توحى به الاستعارتان فى البيت الأخير « قتل اليأس - وأحيا المطامع » ؛ فقد استعار القتل لزوال اليأس ، وفى القتل إزهاق وتعذيب وانتقام وقصاص؛ لأن اليأس صفة ذميمة ، تتنافى مع الفطرة الإنسانية السليمة من الكرم والجود والأمل؛ لذلك صور ابن الرومى اليأس فى صورة المعتدى على الفطرة والصالح فى الحياة ، فاستحق الإزهاق ، والتعذيب ، وصار قتل اليأس قصاصا للأمل والجود ، ويبرر الأحقية فى قتل اليأس ؛فيبرزه فى صورة الذى طغى واستشرى واستحكم فى الأمة ، واستبد بالناس ، وهو ما يوحى به قوله : « وهو مستحكم الأمر » .

وإذا استحلت الاستعارة الأولى قتل اليأس فالثانية تحيى ما قتله اليأس من الآمال

والمطامع فى الناس ؛ فتتمكن الفطرة السليمة من الحياة كما كانت ، وفى التعبير بكلمة الأنضاء ، ما يوحى بأصالة الخير وشيوعه كالضوء اللامع ، والنور الساطع الذى يغمر الناس جميعًا ؛ وخاصة إذا قابلناها بالصفة التى قتلت اليأس ، وهى «مستحكم الأمر » ، فهى توحى بالقوة والشدة والانغلاق ، من حيث معناها وتركيبها الحرفى ، وإيقاعها الموسيقى .

وكل هذه الاستعارات وغيرها من ألوان النبيان ، جاءت محكمة مترابطة ، ونابعة من مشاعر ابن الرومى وحاجته ، ليشبع بطنه ، ويروى ظمأه ، وينال بغيته ، بعد أن ذاق مرارة العيش - وهو النهم المنهوك فى الطعام والشراب - من جفوة الوزارة وقسوة الحكومة ، التى أطاح بها حكم القاسم بن عبيد الله ، ورأى فيه الأمل كل الأمل ويستمر ابن الرومى فى المدح والاستعطاف فيقول :

ولى الطائر السعيد الذى كا ن بريدًا بـــدولة زهراء [1]

فالقاسم فأل حسن على هذه الدولة وعلى ابن الرومى ؛ فقد استعار الطائر السعيد ليمن القاسم ، وقيدها بالسعيد ، ليؤكد أنه طائر يمن لا شؤم ، ثم ما أروع المناسبة بين هذه الاستعارة ، وبين ما بعدها فى قوله : « بريدا بدولة زهراء » فالشاعر بحاسته الفنية يجمع بين المتباعدات فى لمحة ، ويستولد الصورة من الصورة ، فالقاسم كان يتولى أمر البريد فى الدولة ، وما يتناسب مع البريد مما يحتاج إلى السرعة ويتضمن غاية نبيلة هو الميمون السعيد .

ويقول مستدرا عطف القاسم :

قد تجرعت من جفــائك لما سمتنى ذات شربة كدراء [2]

حالة الشاعر أقسى ما تكون الحالات على النفس ، فجفاء القاسم سم ناقع يقتل ابن الرومى ، أو دواء مر لاذع تشمئز منه النفس على كره وبغض ؛ لأنه غير ما ترغب ، وبخلاف ما تحب ، وذلك حيث استعار تجرع الدواء المر لأذى الجفاء وكرهه، لما فيهما من الواقع الأليم على النفس .

والتعبير بالتجرع أنسب ما يكون للاستعطاف ؛ ليشعر القاسم بأنه القوى القادر، الذى يستطع أن يعطى ؛ فيستعذب الناس عطائه ، ويمنع فيتجرعوا حرمانه وليظهر الشاعر نفسه فى مظهر المريض الذى أسلمه المرض إلى الضعف ، والتعلق

---

(١) المخطوط ١٣ جـ ١ .   (٢) المخطوط ١٥ جـ ١ .

بأوهى الأسباب ، ولو كانت مما تأنف منه النفس، وتشمئز من مرارته ، ويذكر لفظ «من» ؛ ليحرك عطفه أكثر ، ويصور شدة بطش القاسم ، وأثر جفائه فى نفس الشاعر ؛ وذلك لأن « من » تدل فى الصورة على التبعيض ؛ فكأن الذى صرع الشاعر هو نذر يسير من جفائه ، جعله يتجرع أقصى ألوان الإعراض ، وأنكى صنوف النكران ، وما جاء بعد الاستعارة من نظم وتأليف يعضدها ، ويسير فى ركابها فى قوله : « سمتنى ذات شربة كدراء ، فالسوم يزيد من تعذيب الشاعر والشراب الكدر يضاعف مرضه وسقمه ، الذى أخذ يرسمه فى صورة أخرى يقول فيها :

أنا الذى سقته يد السقم كؤوسـا من المرار رواء

ورأيت الحمام فى الصور الشنع وكانت لولا القضاء قضاء

ورماه الزمان فى شقة النفس فأصـمى فؤاده إصماء

وابتلاه بالعسر فى ذاته والوحـشة حتى أمل منه البلاء

وثكلت الشباب بعد رضاع كان قبل الغـذاء قدما غذاء [(١)]

فالسقم الذى عانى ابن الرومى منه الكثير ، أصبح يراه ويخشاه ، فتحول لطول المعاشرة معه إلى رجل له جوارح كالإنسان تماما ، يضر وينفع ، وما كانت يده إلا أن تسقيه كؤوس المرارة والعذاب ، والاستعارة هنا بالكناية حيث استعير الإنسان للسقم ثم حذف الإنسان ، وأتى بشىء من لوازمه وهو اليد على سبيل الاستعارة المكنية وما أروع التلاؤم بين أجزاء الصورة ؟ وهى « السقيا من الكؤوس - اليد - المرار - السقم - الرواء » .

وأبصر الشاعر الموت بعينى رأسه من شدة الآلام والقسوة ، فلولا الأجل لكانت هى القضاء والموت ، ونحن نعرف أن الموت لا يرى ، وإنما ترى آثاره فى جثة هامدة لا ينبض فيها عرق ، ولكن الشاعر من شدة الأسقام ، التى انتابته المرة بعد الأخرى فى إصرار وعناد ، استطاع أن يتعرف على ملامحه وخصائصه من إزهاق الروح وتعذيب النفس ، حتى أصبح الإزهاق والتعذيب جسمين محسين يراهما الشاعر .

وهذه الصور الشنع من فعل الزمان ونكد الأيام ؛ فصار الزمن عنده رجل

(١) المخطوط ١٦ جـ ١

عنيد، يتصدى لإيذائه ويرميه بسهامه الكثيرة ، حتى أصمى قلبه ، وأصبح صلبا لا يعبأ بحوادثه ؛ لأن السهام تكسرت على السهام ، فلا يحس بوقعها على قلبه .

هذا ما توحى به الاستعارات المكنية فى هذه الصورة ، وهى « رماء الزمان » و « فأصمى فؤاده » و « أمل منه البلاء » و« ثكلت الشباب » وغيرها من الصور فى قسوة الأيام على الشاعر ، ليستدر بذلك عطف القاسم ، ويصيب منه ما يبغى من عطاء وقربى ، أو منصب ورزق ، وهكذا يسير ابن الرومى على النمط السابق فى التصوير للقصيدة كلها بحيث لا يخلو بيت من استعارة تصريحية كانت أو مكنية ولكنى ألا حظ عليه غرامه بالأستعارات المكنية ؛ لأن عبقريته فى التصوير أحالت المعانى إلى عوالم مجسمة ؛ قائمة لها صفات المحسوسات وخصائص المادة ، وأن الخواطر النفسية صارت فى نفسه أشخاصا لها ملامح الإنسان ، وسمات العقلاء من التمييز والاختيار والمنع والإعطاء ، والتعاطف والتناكر ، والحركة والقدرة ؛ لذلك كله غلبت على صورة الكناية ، ولهذا الحديث امتداد سيأتى بعد فى التجسيم والتشخيص إن شاء الله تعالى .

الكناية :

الكناية لون بديع من ألوان الخيال ، ووسيلة من وسائله الخصبة لا تقل عن الاستعارة فى الأثر النفسى ، وكان ابن الرومى يؤثرها على غيرها من وسائل الخيال ويميل إليها لكثير من الأسباب .

أولا : أن الكناية تجسم المعنى المجرد ، وتبرزه فى صورة محسة متخيلة ، يتخذ عناصرها من مقومات الطبيعة ومظاهر الحياة ، التى لا تفارق الإنسان على وجه الأرض ، وهذا ما يمنح الخلود .

ثانيا : تعاطف الشاعر مع مظاهر الحياة ، يحرك الروح فى المعانى والمجردات والخواطر ؛ فتنبض المعانى والمجردات بالحياة، وتأخذ أشكالا مختلفة، وتحمل الخواطر صفات الأعيان، وتلتقى فيها سمات الأشخاص وأخلاقهم وطبائعهم، وهذه الخصائص هى روح الكناية التى آثرها ابن الرومى كما فى قوله يصور الفتن الداخلية :

وما قتل بعض الحى بعضــــا بناهك　　　قواه إذا ما جاء حى يحـــــاربه

وما لطم بعض الموج فى البحر بعضه　　　بما نعه تغـــــريق ما هو راكبه [1]

---

(١) الديوان المخطوط جـ ١

تصوير كنائى رائع للفتنة التى تعصف بالبلاد ، وتودى بأهلها إلى الدمار وتصير نهبا للعدو وغنيمة لجيشه ، فقد جمع ابن الرومى فيها عناصر مما تقع تحت الحس وفى مرآى العين ؛ فيرى أن صراع أهل الحى بعضه مع بعض ينهك قواه واقتتال المدُيْنة بين صفوفها وجها لوجه يذهب وحدتها ، ويخمد زيحها ؛ فتمكن الأحياء الأخرى من الاعتداء عليها ، وتطمع المدن المجاورة فى النيل منها ، كالشأن فى البحر عندما تتلاطم أمواجه ، وتصطخب مياهه ؛ فتكثر حوادث الغرق فيها وتصير ميدانا للدمار والهلاك ، بعد أن تراسلت أمواج البحر هادئة فى وداعة، وتعانق الشاطىء معها فى لين وحذر .

وصور الشاعر الصراع النفسى - وهو معنى يدور فى الأذهان ، لا يبصر ولا يسمع - فى لوحتين فنيتين اجتذهما من الحياة والطبيعة ، بعد أن طبعهما بطابع من نفسه؛ فتجسمت على اللوحة الأولى فرقتان متصارعتان فى أمة واحدة ، تفتك كل منهما بالأخرى ، بينما هناك عدو يرقبهما ، وينتظر ثغرات الضعف فيهما ، وذلك بعد أن كاد يصيبهما الضعف نتيجة الصراع العنيف ؛ فيتمكن العدو منهما .

واللوحة الثانية ، يبرز الشاعر فيها البحر الخضم الواسع ، أهاجته الرياح فثارت أمواجه ، وتلاطمت مياهه ليبتلع الغرقى ويسقط الركبان .

صورتان حيتان تذهب فيها النفس كل مذهب فى تفسير الفتن ، التى تنخر فى أعصاب الأمة من حيث لا يدرى أهلها ، وهذه الحالة هى ما كانت عليها الأمة ، من صراع حول الخلافة والوزارة ، ومشاعر ابن الرومى الذاتية من الخوف والحذر ، تبدو لنا فى كل عنصر من عناصر الصورة الكنائية السابقة .

ثالثًا : الخوف الذى أصيب به الشاعر ، كان دافعًا قويا عنده إلى التصوير الكنائى؛ لأنه كان يخشى الناس ، ويخاف الأحياء ؛ لكنه وجد فى هجائه المقذع وصوره الساخرة ما يذهب خوفه ولو لحين ، ووجد فى الكناية الدرع الواقى له من غضب المهجو ، والحصن المنيع الذى يحفظه من نكاية الذين سخر منهم ؛ فالكناية تحتمل وجهين : أحدهما مراد ، والآخر غير مراد ، ولكن كليهما محتمل وقوعه عقلا ؛ لذلك ساغ لابن الرومى ، إما أن يريد المعنى اللازم ، كناية بالمهجو الضعيف الذى لا يقوى على مناهضته ، أو يريد الظاهر إذا كان المهجو قويا يخافه الشاعر ويحذره ؛ فإنه لخوفه يتعلق بأتفه الأسباب ؛ ليدفع الأذى عن نفسه ، أو ينفى التهمة

عنه ، ولو بظاهر الكناية لا اللازم منها ، ومثـــل ذلك قوله يصور أبا العباس وابن يوسف فيقول :

قالوا ألست تراه يا أبا حســـن فخما له قصب ريان خرعـــوب

فى جثة الفيل مكنـــيا بكنيته ولا محالة أن الفيل مركوب [1]

فالصورة الكنائية هنا تتخذ وجهين يصلح كل وجه أن يكون موقفا يؤدى غرضه من الهجاء والإقذاع ، أو ينفى التهمة عن نفسه ؛ ليسلم من أذى المهجو إن قاضاه فى تهمته وهجائه ؛ فالشاعر يرمى ابن يوسف بالتخنث والأنوثة ؛ لأن الشأن فى الرجل أن يكون صلبا جاف العود ، وأما المهجو فهو يشبه النساء فى ضخامة أجسامهم وطراوة أعوادهم ونعومة بشرتهم ، ولين أغصانهم ، وهذه الكناية تستدعى صورة أخرى على مثالها ؛ فيرى ابن يوسف ضخما كالفيل ، بلا عقل يصونه عن الانحراف وبلا فكر يحفظ له حرمة الإنسان . وليس هذا تجنيا عليه ؛ فكنيته « أبو العباس » هى كنية الفيل المعروف بها [2] ، وإذا اجتمع الفيلان فى الجنس والنسب ، وتلاقيا فى الطبيعة والاستخدام ؛ فابن يوسف مركوب كالفيل ، ولكن الفيل يستخدم فى الحروب والأحمال ، والمهجو يتمطى عبثا ومجونا ، وهو ما يهدف إليه ابن الرومى إذا قصد الهجاء وأمن انتقام المهجو ،وأما إذا خشى انتقام المهجو وتوقع إيذائه ؛ فالشاعر يتعلل بالصورتين أنفسهما ؛ ليبرر موقفه ، ويدافع بظاهرها عن نفسه ، ويدعى بأن الضخامة فى ابن يوسف ، ترجع إلى أنه ربيب نعمة وسعة ؛ لأنه نبت العز والثراء ناعم البشرة لدن الغصن ؛ فهو سيد مخدوم ، يحيط به الخدم والحشم ، يقوم بأعماله الولاة والعمال، ويتلقى فى كنيته مع كنية أقوى الحيوانات على الأرض من حيث الضخامة ، وأنفعها للناس فى وقت الأزمات والحروب ؛ لأنه هو الذى يصلح لكبريات الأمور ، وجلائل الأعمال ويكون مسخرا من أجلها وحينئذ يسلم ابن الرومى - لتمكن الخوف من نفسه - من أذى ابن يوسف وعقابه إن قاضاه أو اقتضى لإقذاعه فى الهجاء .

لذلك كانت الكتابة أنسب الصور التى توائم طبيعته النفسية ، كما كانت

---

(١) الديوان المخطوط ٩٤ جـ ١ .

(٢) قيل أن كنية فيل أبرهة الأشرم هى أبو العباس : ديوان ابن الرومى تحقيق محمد شريف سليم جـ ١ ص ٤٥٩ .

الاستعارة والتشبيه ترضى حاسته الفنية ، وكذلك الأمر فى التجسيم والتشخيص كما سيأتى إن شاء الله تعالى .

رابعًا : يزيد الإيحاء من روعة التصوير لا التصريح ، وتضاعف الإشارة من سحره لا المكاشفة ؛ لأن الحيوية فى الصورة الأدبية لا تتحقق إلا بالإيحاء فيها بمعان متعددة ، تسمح للقارىء بالتجول والمغالبة ، وتدفعه إلى تنشيط عقله وخياله ؛ ليرجح معنى على آخر ، حتى يقع على المعنى الملائم للغرض وفى هذه المحاورة النفسية والتجوال الفكرى ، والتنقل فى ساحات الخيال ، ما يؤكد مغزى الصورة فى النفس ويلصقها بالقلب حتى لا تفارقه بعد ذلك إلا مع امتداد العمر ، وهذا ما يتناسب مع الإيحاء فى التصوير الذى يشتمل على معان كثيرة يسرى فيها الاحتمال والتغلب بخلاف التصريح والتعبير المباشر ؛ فالغرض منه يذهب بسهولة ، ويذهب بسرعة كما استقر فى النفس من غير جهد وتفاعل ومشاركة فى التحصيل . يقول ابن الرومى فى جيميته المشهورة :

أفى الحق أن يمسوا خمــاصا وأنتم ... يكاد أخـــــوكم بطنة يتبعج

تمشون مختـــالين فى حجــراتكم ... ثقال الخطــى أكفـــالكم تترجرج

وليدهم بادى الضــــوى ووليدكم ... من الريف ريان العظـــام خدلج

تذودونهم عن حوضهم بسيــوفكم ... ويشرع فيه أرتبيــــل وأبلج [1]

وعيرتموهم بالســـواد ولم يزل ... من العرب الأمحاض أخضر أدعج

ولكنكم زرق يزين وجوهـــكم ... بنى الروم ألوان من الروم نعج [2]

صور كنائية عديدة توحى بأغراض متنوعة ، تلتقى جميعا فى ذم الخلفاء العباسيين الذين ظلموا الشاعر ؛ فحرموه من العطايا ، وظلموا الطالبيين ؛ فاغتصبوا ملكهم وحرموهم من حقوقهم .

ولكل كناية معنى مستقل تنفرد به عن غيرها ؛ فتوحى الصورة الأولى بالإسراف والنعيم فى بيت بنى العباس ، والجوع والضياع فى بيت بنى على ﷺ وبنى على أعز نسبا ، وأرفع شرفا ، وأسرع نجدة وغيرة ، مما أوحى به قوله « أفى

(١) ارتبيل : اسم علم فى الفارسية أبلج قائد فارسى .

(٢) لديوان المحطوط المخطوط ورقة ١٤١ جـ ١ .

الحق أن يمسوا خماصا » وهى توحى بالذم الفاضح والهجاء المقذع ، والسخرية المرة كما توحى بالظلم والقسوة ٠

وتوحى الصورة الثانية بغفلة الخلفاء من بنى العباس فى عصره وكبريائهم وانخداعهم بمظاهر الحياة ، وانخطافهم لبريق الملذات والشهوات ، كما توحى بالجبن والضعف ، لأنهم يختالون داخل البيوت بعيدين عن الأنظار والناس ٠

وتوحى الصورة الثالثة بأن وليد الطالبيين ضامر البطن ، جاف العود ، صلب القوام ؛ لأنه شب على النشاط ، وترعرع فى ساحة الشجعان ، وخلف أباه فى تقوى الله ، والزهد فى الحياة ، أما وليد بنى العباس ، فهو على عكس ما سبق طرى العود ، ناعم الملمس ، سيال العظام ، لذلك ينمو ضعيف الجسم والعقل هين الدين قليل الخشية من الله والناس ، لا هم له إلا أن يسبح فى النعيم ،ويلهو بالحياة ٠

وتوحى الصورة الرابعة بأن بنى العباس يحرمون الطالبيين من حقوقهم بالقتل والتعذيب ، ويغتصبون أموالهم بالعنف والقسوة ، بينما تمكن غيرهم من الغرباء والأعاجم من هذه الحقوق بدون دفاع أو ممانعة كالحق المشروع لهم ؛ لذلك اختلت موازين الأحكام الشرعية فى حكمهم ٠

وتوحى الصورة الخامسة : بأن بنى على ﷺ قوم يحافظون على أصالتهم العربية ، وشرف نسبهم إلى أبائهم وأمهاتهم ؛ فلم تفتنهم بيضاوات الروم والفرس ولا حمراوات الأعاجم الأتراك ، بل أخلصوا نسبهم إلى العرب غير مختلط بغيره من الأجناس الأخرى ، على عكس بنى العباس الذى انغمسوا فى كل ما سبق ٠

وتوحى الصورة السادسة بأن بنى العباس من أمهات أعجميات ، فهم مولدون ليست فيهم الأصالة العربية ، قد تمكنت الدماء الأجنبية من ألوانهم وزرقة عيونهم ٠

وفى كل صورة كنائية من الصور السابقة تصوير لمشاعر ابن الرومى فى تشيعها لبنى طالب وموالاتها لمذهبهم ، ثائرة على من يظلمهم من بنى العباس ، كما تصور أيضًا حرمان ابن الرومى وأمثاله فى دولة بنى العباس من حقة كما حرمت بنى طالب من حقوقهم ، بينما هم يغرقون فى النعيم والملذات ٠

التجسيم والتشخيص :

سبق أن قلت : إن عبقرية ابن الرومى بدوافعها المختلفة ، هى التى جعلته يرى المعانى ، ويسمع الخواطر ، ويحس المجردات ، ويتعاطف مع عناصر الطبيعة الجامدة ويتجاوب مع مواد الحياة الصامتة ؛ لأن وجدان الشاعر كما سبق فى مفهوم الصورة يتفاعل مع مظاهر الوجود ، ويجلى أسراره بمشاعره العميقة الخلاقة .

لذلك فالألفاظ والعبارات قبل أن تكون فى الصورة الأدبية كانت رموزا جامدة وألغازا صامتة ، بينما هى فى الصورة عند ابن الرومى حركات متجددة ، وألوان متناسقة وأجسام منظورة ، وأشخاص حية ، بث فيها من حياته ، وأعطاها كثيرا من روحه ونفسه .

فابن الرومى حين يستخدم اللفظ بمعناه الحقيقى والمجازى وإيقاعه الموسيقى - وهو يفيض عن شعوره الدافق وعاطفته الحارة - يستخدم هذا اللفظ مع غيره من الألفاظ ؛ ليرسم لوحته الفنية بالمحسات التى يبتكرها فيها ، وبتشخيص المتخيلات التى تنبع منها ، فى صورة أدبية بارزة الخطوط متميزة الأشكال ، متناسقة الألوان مثل الكائن الحى ، فى أجل صوره وأجمل تركيب ؛ فتملأ العين ، وتشجى الأذن وتخاطب الحس ، وتنشط الخيال ، وتلهب العاطفة ، وتغذى الفكر ، وتعمق الوجدان والمشاعر .

هذا هو معنى النجسيم والتشخيص بصفة عامة فى الصورة عند الشاعر ، وتلك هى الأضواء فى بؤرة واحدة تتركز فى موقع معين ، هذا الموقع يتحدد فى أغنى ألوان الخيال فى التصوير الأدبى ، الذى يبعث فيه الحيوية والحركة والدقة والتناسق .

ويوضح العقاد التشخيص فى قوله : « تلك الملكة الخالقة ، التى تستمد قدرتها من سعة الشعور حينا ، أو من دقة الشعور حينا آخر ؛ فالشعور الواسع هو الذى يستوعب كل ما فى الأرضين والسماوات من الأجسام والمعانى ، فإذا هى حية كلها لأنها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة ثم يقول : وليست قدرة التشخيص حيلة لفظية تلجئنا إليها لوازم التعبير ، ويوحيها إلينا تداعى الفكر وتسلسل الخواطر [1] .

ثم يوضح أكثر فى قوله : بأنه هو القدرة على خلق الأشكال للمعانى المجردة أو خلق الرموز لبعض الأشكال المحسوسة ويذكر أمثلة لذلك منها قول ابن الرومى :

(١) ابن الرومى حياته من شعره : العقاد ص ٣٠٣ .

وجلس من الكتان أخضر ناعم   توســــــنه دانى الرباب مطير
إذا درجت فيه الشمال تتابعت   ذوائبه حتى يقـــــال غدير [(١)]

« وليس أصدق من وصف ذوائب الكتان بالغدير ، وهى تتلاحق مع الريح ثم تصوير الحركة هنا ، تصوير اللون الأخضر والملمس الناعم والغيم الذى يسرى على جلس الكتان مع الليل فى وقت الوسن ، ويشف بحـــواشيه المطيرة إلى الأرض البليلة ، فالصورة كاملة لا تنقص منها سمة من سمات المكان والزمان والحركة ولاحظ من حظوظ العين والملمس والخيال [(٢)] .

والتشخيص فى معناه الدقيق فوق ما ذكره العقاد فى صورة الكتان ، يضم الإيقاع الذى يحدثه المطر على وجه الأرض ، وصوته على أوراق الكتان وأعواده وأنغام الرياح التى تزج الغمام ، وتسوق الأمطار ، وحفيف الذوائب التى تتجاوب مع خرير المياه فى الغدير ، انسجام تام بين مظاهر الوجود المختلفة ،وتفاعل بين عناصره فكل منظر بأجزائه المختلفة فى الحياة ، صورة مصغرة لكائن حى ، يتفاعل مع غيره فى بعث الحياة فى مظاهر الكون المختلفة كلها ، فجلس الكتان فى أبهى زينته وحلله يتناسب مع وسن الليل فى وقاره وخشوعه وهيبته ، والمطر الهادىء البليل ، وأدراج الرياح التى تسرى فى حواشى الليل ، وتوسوس فى أسماع الكتان ، كل ذلك فى أصوات خفية لولا الليل لما أحس بها الإنسان ، أو ترددت همساته فى آذانه ، فالكتان والليل وأدراج الرياح والذوائب والغدير والإنسان الذى أحس بهذا كله وحدة متكاملة؛ وحياة تامة مصغرة لحقيقة الوجود وسر الكون ، التى لا يتحقق إلا بالتشخيص الأدبى .

فأما التجسيم : فى الصورة الأدبية عند ابن الرومى فهو صيرورة المعنى والخاطرة إلى هيئة بارزة محددة ، تقع تحت الحس وتجسم الفكرة فى أشكال محسوسة، وأحجام منظورة،وتحول التجريد المطلق إلى صور منظورة،وعوالم مرئية .

فالمعول فى التجسيم ، لا على المشابهة والمضاهاة ، كما فى التشبيه الحسى الخالى من الشعور ، بل المعول فيه على التبديل والتحويل والتغيير والتصبير ، ويأخذ التجسيم عند ابن الرومى الأشكال الآتية :

---

(١) الخطوط ٣٠٥ جـ ٢ .   (٢) ابن الرومى : العقاد ص ٣٠٦ ، ٣٠٨ .

أولا : تجسيم معنى عام من المعانى تجسيما محسا تدركه الحواس ، لتكون أعون على فهمه وتوضيحه من العقل وحده مستقلا ، فيصير العقل طريقا واحدا للإدراك من طرق شتى متعددة الجوانب فى الحواس المختلفة ، فيصور الشاعر معنى « الشح » فى هيئة مجسمة فى قوله :

إذا غمر المال البخيـــــل وجدته يزيد به يبســـــا وإن ظن يرطب
وليس عجيـــــبا ذاك منه فإنه إذا غمر الماء الحجارة يصلب [1]

استطاع الشاعر أن يرسم صورة مجسمة عن الشح ، وهو معنى مجرد لا يتحقق إلا فى الذهن ، ولا يجول إلا فى الخواطر ، وفى هذه الصورة بزر للعيان وشخص للحواس ، وتكشفت جوانبه ، ووضحت أسراره وغوامضه ؛ فالشح يجعل البخيل جامدا لا يلين ، يابسا لا يتحرك ، لا مطمع للغير فيه ، كالماء الكثير أو الغمر الغزير ، حينما يركد من كثرة الحجارة ؛ فلا يستطيع النفاذ والحركة ، ولا يتمكن منه المد والجزر ، أو يصلب منْ كثرتها ؛ فيتحول الغمر السائل إلى كتلة مجسمة قوية التماسك كالحجارة أو أشد قسوة ، لإحكام الحبس فى المياه ، والتضييق عليها بالحجارة .

ومن هذا النوع صورته الأدبية فى تجسيم « دواء المحب » :

لا تكثرنْ ملامة العشـــــاق فكفـــــاهم بالوجد والأشواق
إن البلاء يطاق غير مـضاعف فإذا تضـاعف كان غير مطاق
لا تطفئن جـــــوى بلوم أنه كالريح تغرى النار بالإحـراق
ما للمحب - إذا تفـاقم دوائه - غير الحبيب يزوره من راق [2]

فالبلاء جسم ثقيل يطاق حينًا ولا يطاق حينًا آخر ، والجوى نار مجسمة لا تنطفىء بلوم ، وهو مجسم أيضًا كالماء أو كالريح التى تزيد النار « الجوى » اشتعالا ، وهكذا فى بقية الصورة التى تقوم على تجسيد المعنى ، وإبرازه فى صورة مجسمة ملموسة .

ثانيًا : التجسيم لحالة معينة من الأعراض الخارجة التى تصيب الأحياء ومظاهر الطبيعة ، وهذا اللون من أقدر الوسائل على توضيح الحالات ، وكشف ما

---

(١) المخطوط ٣١ جـ ١ . (٢) المخطوط ١٣٣ جـ ٣ .

خفى من الكيفيات فى صورة بارزة الخطوط ، محددة المواقع والأركان ، على مساحة خاصة تتميز بها وحدها عن غيرها من الحالات والكيفيات ، مثل ذلك تصوير ابن الرومى الذى يجسم فيه فقر أبى المستهل الشاعر ، فيقول فيه :

وشاعر أجـــــوع من ذيب معشش بين أعـــــاريب
سلته أفقـــــــر من سبسب فيها طراز للعنـــاكيب (١)

فقر أبى المستهل من نوع غريب ، على الرغم من غرابته استطاع الشاعر أن يمكنه من نفوسنا ، ويشركنا معه بكل ما نملك من وعى وإحساس وأخيلة ، فأبوا المستهل أشد جوعا من ذئب ، يعيش فى دولة رعاياها شجعان مغاوير ، وهم العرب الذين لا يهابون الموت ، ولا يأبهون بالمخاطر والأهوال ، بحيث لا تجد الحيوانات المفترسة والمتوحشة مكانًا للعيش بينهم ، وأوعية الأكل عند أبى المستهل لطول العهد بها ، أشد خلوًا من الصحراء التى لا ماء فيها ولا ضرع ولا زرع ، حتى نسج العنكبوت فوقها خيوط الصمت ، ودلائل العدم ، وعلامات الفناء إلى الأبد ، هل هناك شاعر بعد هذا أفقر منه ، بعد تحديد معالمه البارزة ، وتجسيم غرائبه فى صورة الشاعر الخالدة التى هى لمس من نفسه ، وقطعة من حسه وشعوره ؛ فهو وأبو المستهل سواء فى المجتمع الذى لفظهما؛ ليصيرا مثلا خالدًا فى صورة الشاعر البارع المصور .

ثالثًا : تجسيم حالة نفسية ، أو صراع داخلى ، أو عاطفة اتخذت لونًا معينًا مما لا يقدر على توضيحه إلا التجسيم ، أولا يستطيع كشف أسرار النفس إلا بالإخراج فى هيئة محسه ، لصعوبة التحديد لمفهومها أو عدم الدقة فى بيان أجزائها ، لكن التجسيم يحيل الحالة النفسية والصراع الداخلى والعاطفة إلى تجسيد ظاهر للعيان مكشوف لمنافذ الوعى والحواس ، وخاصة إذا كانت ذكريات تتعلق بالشباب والوطن يقول ابن الرومى مجسما « ذكرى بغداد » :

بلد صحبت به الشبيبة والصبا ولبست فيه العيش وهو جديد
فاذا تمثل فى الضمـــــير رأيته وعليه أفنان الشـباب تميد (٢)

فذكريات الشباب فى بغداد عزيزة فى نفسه ، حارة فى وجدانه ، بعد أن أطبق الشيب ، فأصبح فى قلبه جنات ورياض غنية بمياهها وبتغريد طيورها ، وبثمارها

(١) المخطوط ١٠٧ جـ ١ .

(٢) المخطوط ٢٢١ جـ ٤ .

وطيبها ، وبنسيمها وأشجارها وزروعها ، إن حلاوة الذكرى تجسدت فى جلال الطبيعة التى اتخذت موقعها من قلبه المتيم ، وعاطفته الحارة الملتهبة .

والتجسيم هو القادر على تصوير العواطف النفسية ؛ لتتمكن من النفس أيما تمكن كتجسيم « علالة النفس » فى هذه الصورة :

جعلت لها صـــدرى مرادًا تروده   وبوأتها فى حبـــة القلب منزلا

فما علقت من قبلها النفس معلقا   ولا اتخذت من بعدها متعللا [١]

« علالة النفس » هى معبودته ، وتمثال الجمال الذى أعد له الشاعر موقعا من قلبه ، ومنزلا من فؤاده قائما شاخصًا يملأ عينيه ، وكل منابع الإدراك والإحساس تستولى عليه ، حتى لا يدع لنفسه التعلق بمثال آخر فى الجمال ، لا قبله ولا بعده .

رابعًا : توضيح المحسوس المجسم بمحس آخر ، يزيده وضوحا ، ويعين على جلائه ؛ ليتعاون الجانبان معًا فى تعميق الصورة ، وتعدد الجوانب فى الخواطر والمشاعر فيها ، وابن الرومى حين يتغزل بالمرأة ، ويوضح مظاهر الفتنة فيها ، وهى أمور محسة مرئية ؛ فإنه يجسمها بمحسات أخرى من مفاتن الطبيعة وسحرها البارع يقول :

غصون بان عليهـــا الدهر فاكـــهة   وما الفواكه مما يحمـــــــل البان

ونرجس بات سارى الطـــل يضربه   وأقحوان منير النـــــــور ريان

ألفن من كل شـــىء طيب حـــسن   فيهن فاكهـــــــة شتى وريحان

ثمار صدق إذا عاينت ظاهـــرها   لكنها حين تبلو الطـــعم خطبان

بل حلوة مرة طورًا يقـــال لها   شهد وطورًا يقول الناس ذيفان [٢]

فى هذا اللون من التجسيم يمنح المرأة صفات من مفاتن الطبيعة وسمات من سحر الحياة ، وخواصا من جمال الكون ، فالمرأة غصن لدن فى قوامها تتمايل بأعجازها عن كثب ، وأصابعها كالعناب تلوح بها ، وعيون مخضلة كعيون النرجس المخضل بالندى ، وهكذا فقد اجتمعت فى المرأة مظاهر الفتنـــة ودلائل السحر

(١) المخطوط ٢٢١ جـ ٤ .   (٢) المخطوط ٣٣٧ جـ ٤ .

والجمال ، فى أروع الجنان ، وأنضر الرياض ، حتى الثمار ترى فيها الحلو والمر والطيب والخبيث كما تجد فى طبع النساء من الحب والبغض ، والوفاء والغدر ·

ويصور ابن الرومى هيئة سحر اللحظ وسهامه بقوله :

عينى لعينـــــك حين تنظر مقتل   لكن عينك سهم حتف مرســل

ومن العجائب أن معنى واحــــدا   هو منك سهم وهو منى مقتل[1]

فالعين وهى محسوسة فى بياضها وسوادها ورموشها وأهدابها وجفونها وشكلها واتساعها ؛ لكن الشاعر جسمها بصورة أخرى أقوى فى الحس والإدراك ؛ فجعل عينه موضع القتل من المحبوب فى ساحة الفتنه ومسرح الوله ، وجعل عين المحبوب سهمًا مرسلا قاتلا ، ومثل هذا يكون من أعجب الأمور وأغرب الأشياء ؛ لأن كلا العينين شىء واحد فى الحياة من حيث الطبيعة والتركيب والاستخدام ، ولكنهما فى لغة الحب والجمال قد تباينا تماما ، فإحداهما سهم مرسل ، والأخرى مقتل ومصرع ·

وأما التشخيص : وبالتشخيص يمنح الشاعر المعنى حياة آدمية ، ويبعث فى الفكرة حركة نابضة ، وتسرى فى الخاطرة الألوان الشاخصة ، والأشكال الإنسانية وتلتهب المواد فى الطبيعة بالعواطف البشرية ، وتفيض مظاهر الحـياة بالوجدان المتدفق ، والانفعال القوى ، ويصير غير الأحياء من الناس أناسا يتعاطفون ويتجاوبون ، ويعشقون ويحبون ،وبذلك تتحد مظاهر الحياة فى طيات سر الوجود ·

وقد نضجت هذه الملكة عند ابن الرومى ، وأصبحت الصورة لا تقوم إلا عليها غالبا ، وخاصة عندما يصور الشاعر الطبيعة ، ويعبر بلسان مظاهر الحياة ، ولغة المواد فى الواقع ، بحيث لا ترضى نفسه ولا تهدأ روحه ، ولا تشبع غريزته ، إلا بالتصوير فيه ، ولا يذهب شؤمه ، ولا يطمئن إلى غيره ، ولا يتحقق لديه كل هذا إلا إذا بعث فى صوره الأدبية الحياة والحركة فى المعانى والجمادات ، ونسق الألوان وبث الأرواح ، ووزع الأضواء فى الأفكار ومظاهر الحياة ، بهذا وحده يرضى الشاعر عن نفسه إذا عبر أو صور ، وابتكر أو شخص ، وللتشخيص أشكال عنده ·

---

(١) الخطوط ٣ / ١٨٧ ·

أولا : تشخيص معنى من المعانى ،أو فكرة من الأفكار بحيث تدب فيها الحياة وتسرى فى أحشائها الروح إن سرت ،أو تخر الفكرة ميتة جامدة إن انتزعت ، وحين يشخص ابن الرومى الفراق ولوعة الوداع فى صورة حارة ملتهبة نابضة بالحياة والحركة يقول :

لست أنسى امتناع صبـــرك للتو   ديع والبين مؤذن بشـــــــتات
وانحدار الدموع كاللؤلؤ الرطب   هوى من مدامع قرحـــــــات
والتفاتا نحـــوى وقد قبضتنى   عنك أيدى النوى حيال التفانى
ومقالا جرى وللشـــــــوق فى الأحشـــاء نار أليمة الحرقات
وحاطك الله بالكلاءة والصـــــنع ووقاك أعين العايذات [١]

الشأن فى الصبر ألا يجزع صاحبه بالفراق ، بل يطيق وداع الحبيب ؛ لكن صاحبه فى هذه الصورة إنسان لا يحتمل الفراق ؛ فانطلق من سياج الصبر المحمود ليشيع محبوبه بآخر نظرة ، قبل أن يحل البين ، الذى يؤذن بتشتيت الجمع ، وتفريق الأحبة ، فسالت الدموع الساخنة الغزيرة ، تتدفق من عين معين ، بعد صراع عنيف أدمى المدامع ، وقرح الجفون ، حين وقف البين ليخطف المودع بيديه بعيداً ، خشية أن يذوب هو الآخر من حرارة الفراق ، والمشيع يهذى بحديث اللوعة ، والشوق قائم فى القلب ، تندلع منه نيران أليمه تحرق الأحشاء ٠

ثانيًا : تشخيص معنى نفسى أو صراع داخلى أو عاطفة حارة فى صورة أدبية مما لا يقوى على تمييز كل واحد منها ، أو تحديد معالمه ، أو كمال وضوحه إلا بالتشخيص الحى ، والحركات المرئية ، لما هو مضمر فى النفس ، خفى على الحس مغلق أمام النقل ، فيأتى هذا اللون ليبعث فيه الروح ، وينسق الألوان ، موزعة بين الأشكال والأحجام ، وتظل المعانى النفسية ، والعواطف الإنسانية أنفسًا داخل النفس الآدمية ٠

فيصور ابن الرومى المعنى النفسى على هذا النمط الفنى « مساوىء الحقد » وهو معنى نفسى فيقول :

---

(١) المخطوط ١٢٠ جـ ١ ٠

فينا وفيك طبيعـــــة أرضية تهوى بنا أبدًا لشر قـــــرار
هبطت بآدم قبلنا وبزوجـــــة من جنة الفردوس أفضل دار
فتعوضا الدنيا الدنية كاسمـــها من تلكم الجنـــــات والأنهار
بئست لعمر الله تلك طبيعـــة حرمت أبانا قرب أكــــرم جار
واستأسرت ضعف بنيه بعده فهم لها أســـرى بغير إسار
لكنها مأسورة مقســــورة مقهورة السلـطان فى الأحرار
فجسومهم من أجلها تهوى بهم ونفوسهم تســـمو سمو النار
لولا منازعة الجسوم نفوسـهم نفذوا بســـورتها من الأقطار
فتنزهوا وتعظـــموا وتكرموا عن لؤم طبع الطين والأحجار
ولقد رأيت معاشرا جــمحت تلك الطبيـــعة نحو كل تبار
تبعوا الهوى فهوى بهم وكذا الهوى منـــه الهوى بأهله فحذار (١)

وهكذا كل القصيدة ، لو اتسع المكان لها فى البحث لنقلناها كلها ، لنعرف قدرة الشاعر فى التشخيص لأشق المعانى النفسية على الفهم ، وأخفاها وضوحا فالحقد طبيعة تهوى بالناس جميعًا إلى الشر والدمار ، فقد أخرج آدم من الجنة وعوضه عن الفردوس بالدنيا الدنية ، بئس الحقد الذى حرم آبانا من جوار ربه وبئس الحقد الذى أسر الضعاف من بنى آدم ، وليس هو دائما جبار طاغ ، بل هو أسير بين أيدى الأحرار الأقوياء من البشر ، مقهور لسلطانهم ، فهو يعبث بالأجسام لا الأنفس ، ويهوى بها فى مواطن الشر والفساد ، ولأن له طبع لئيم ، ينبع من سواد الطين ، وصلابة الحجر ، يجمح بالخلق إلى الفناء والوبال ، ويهوى بالنفوس إلى الدناءة والصغار ، وفى النهاية يحذر الشاعر من هذا العدو اللئيم الخبيث للبشر .

فالحقد فى هذه الصورة ، شخص خبيث ، وعدو لئيم ، وفاتك متمرس ، له

(١) المخطوط ورقة ٢٨١ / ٢ والبيت الأخير فيه تنافر بين الكلمات لنقلها على اللسان حيث كرر الهوى ومادتها اكثر من مرة مع الثقل الناشىء من اجتماع الهاء مع الواو فى كل كلمة .

قدرة خارقة فى كشف معادن النفوس ، والتعرف على الضعيف منها ؛ ليتخذها فريسة له ، ويكتشف ذوى السلطان منهم ، والنفوس فيهم ؛ ليحذر منهم ، ويتجنب مواجهتهم ؛ لأن لهم نفوسا أبية سامية ، تتنافى مع طبيعته الأرضية ، التى تكونت من سواد الأرض ومعاطنها .

فالشاعر لقوته فى تشخيص الحقد ، يدفع الغير إلى التقزز من خسته ، والتأفف من لؤمه ، والنفرة من دناءته وغيرها من الصفات الخبيثة ، التى تشخص الحقد فى أسوأ صورة ، مما يؤدى إلى الإقلاع عنه ، والحذر منه ، والتحقير لهذه الطبيعة النفسية المدمرة ، والحول دون تمكنها من القلب واستيطانها النفس .

ويشخص ابن الرومى الصراع النفسى فى تصويره للحسره القاتلة على الشباب الذى أدبر وتولى ، وأسلم صاحبه للشيب ، ربيب الموت ، وذلك فى قوله :

لا بدع إن ضحـــــك القتير	فبكى لضحــــــكته الكبير
عاصى العزاء عن الشـــــبا	ب فطـــــاوع الدمع الغزير
كيف العزاء عن الشـــــبا	ب وغصنـــه الغصن النضير
كيف العزاء عن الشـــــبا	ب وعيشه العيش الغرير
بان الشباب وكان لـــــى	نعم المجـــــاور والعشير
بان الشـــــباب فلا يد	نحوى ولا عين تشيـــــر
ولقد أســـــرت به القلو	ب فقلبى - اليـــوم - الأسير
سقيا لأيام مضـــــــت	وطويلها عنـــــدى قصير [1]

إلى آخر الصورة فالشيب يضحك ليبكى صاحبه ، وأنه لعزيز على الشاعر أن يقبل العزاء عن فقيده النضير القوى ، فاستجاب للدمع الغزير ، الذى ناداه ابن الرومى عوضا عن العزاء ، فلبى النداء مسرعا فى مشاركة وجدانية ، يرثى الشباب معه بالعبرات ، ويحسن الوفاء معه باتصال الدموع .

وكيف يقبل العـزاء عن فقد الـشباب ، الـذى كان فى المـاضى يملك قواما معتدلا، وجسداً قويًا ، وقدًا نضيرا ، ويعيش معه فى متعة ولهو ، ونعيم

(١) المخطوط ٢٦٧ جـ ٢ .

وسعادة ، فقد كان نعم الجار والمعاشر ، الذى أشاع فى حياته البهجة والمتعة والحيوية والنشاط .

ماتت النضارة والقوة وشلت يداها ، وكف بصرها ، وكثيرًا ما سحرت القلوب وأخذت بالعقول ، أما اليوم فقلبه رهين الشيب ، وأسير الضعف ، فطوبى لشبابه الذى تولى ، وإسعادا لأيامه التى أعرضت .

فالشاعر هنا يشخص الصراع النفسى الملتهب فى الصورة ، ويخلق حياة للحسرة الدامية فى قلبه ، وذلك فى صورة إنسان قوى نضير ، تنكر لصاحبه ؛ فهجره ونأى عنه ، وفارق قرينه فى جفوة إلى الأبد ، وقد تركه نهبا للأهوال والضياع ، وهدف للضعف والفناء .

ثالثًا : أن يشخص ابن الرومى حالة خاصة ، خارجة عن قدرة الناس ، خارج حدود طاقتهم فيقعون فريسة لها ، قوة جبارة وطاقة هائلة لا تقف دونها جبابرة البشر، وعند الشاعر الكثير من الصور على هذا النمط ، منها قوله فى تصـوير «غول الفناء » :

إن المنية لا تبقـــــــى على أحد ... ولا تهاب أخاعز ولا حشـــــــد
هذا الأمير أتتـــــــه وهو كنف ... كالليل من عـــدد ما شئت أو عدد
لله من هالك وافى الحمــــام به ... أخرى الحيـاة وأخرى المجد فى أمد
كم مقلة بعــــــده غيرى مؤرقة ... كأنما كحلـــــت سما على رمد
كم من مصـــائب كان الدهر أخلقها ... أضحى بك الناس فى أثـوابها الجدد
من بين باك له تســــــاعده ... وبين آخر مطـــــوى على كمد
قد كنت أنســـيتهم أن يذكروا حسنا ... فاليوم ينســـون ذكر الصبر والجلد
نكأت منهـــــم كلوما كان يكلمها ... ريب الزمان فتأســوها بخير يد [1]

فالمنية لا تبقى أحدًا على وجه الأرض ، ولا تذر مخلوقا على أمل دائم ورجاء مستمر ، فهى لا تعرف العنصرية ، ولا المحاباة ولا تفضل أحدًا على أحد ولا تخاف سلطانًا ، ولا تخشى جيوشًا جرارة يقودها أمير هانت لديه الصعاب وذابت أمامه

(١) المخطوط ٢٠١ جـ ١ .

جلائل الأمور ؛ لضخامة جيشه ، وكثرة سلاحه ؛ لكن سلاح الحمام يفنى مجده ، وجيوش المنية تقوض أركان دولته ، وما أكثر صرائع المنية ، وضحايا الحمام، مما أشاع الخوف فى نفوس الخلق ، ودب الرعب فى قلوبهم؛ ففاضت عيونهم بالدموع خوفا ، واكتحلت مدامعهم بالسم رهبا ، وما أكثر سهام الدهر المسمومة: التى تتركهم بعد الإصابة ما بين باك تساعده عيناه على حزنه، وآخر هالك مطوى على كمده، وهو ينسيهم الذكريات الحسنة، ويذهب عنهم الصبر والجلد، من هول أحداثه التى أشبعت أجسامهم علومًا، وأعملت فيها أيدى الأسى وسهام الفناء .

إن البصر يزيغ ، والقلب يخفق ، والنبض يزيد عند ما يرى الإنسان شخص المنية الطاغى ، ويحس كيان الدهر الجبار فى صورة ابن الرومى ، وتشخيصه الدقيق القوى .

رابعًا : التشخيص للمواد الجامدة ، وخلع الحياة على مظاهر الكون ، وبث الروح فى محسات الطبيعة ، فتتحول الجمادات والمظاهر فيها إلى أناس أحياء فى وجدانهم وعواطفهم وانفعالاتهم وخوالجهم ، وتصير الجمادات شاخصة حاضرة تموج بالحركة المنظورة ، والتعاطف الإنسانى والحب السامى .

وعند ابن الرومى فيض غزير من هذا اللون البديع ، ومرت أمثلة كثيرة منه وخاصة ما يتصل بالطبيعة التى هرب إليها ، وعكف على جلاء أسرارها ؛ فيهنىء الشاعر عبيد الله بن عبد الله من آل طاهر بعيد النيروز ويقول :

يوم الثـــلاثاء ما يوم الثلاثاء	فى ذروة من ذرى الأيام علياء
كأنما هو فى الأســبوع واسطة	فى سمط دريحلى جيد حسناء
ما طبـــق الله نيروز الأمير به	إلا لتلقـــــاه فيه كل سراء
لا سيـــما فى ربيع ممرع غدق	ما أنفـــك يتبع أنواء بأنواء
لم يبـــق للأرض سر تكاتمه	إلا وقد أظهـــرته بعد إخفاء
أبدت طرائف شتى من زواهرها	حمرًا وصفــرا وكل نبت غبراء
فأسعد بنيروزك المســعود طالعه	يا ابن الأكارم فى خفض ونعماء
واعط نفسك فيه قسط راحتهـا	إن العلا ذات أثقــــال وأعباء

قد كان عيدا مجوسيا فشرفه ملهاك فيه وما تلهو بفحشاء

لكن بأشياء يهتز الكريم لها جودا فيسنى العطايا أى إسناء[1]

هذا عيد من أعياد الطبيعة عرف عن الفرس ، ارتقى بالثلاثاء إلى العلا ، حتى وصل إلى الذروة والمجد ، فهو أفضل الأيام لأنه أوسطها ؛ وما أحاطه من أيام يتطلع إليه ، وينعكس أضواؤه عليها ؛ فيزينها جميعًا كالعقد من اللؤلؤ الذى أضفى على الجسم جمالا وفتنة ؛ فهو الشأن فى الأمير يوم النيروز ، لأنه المقصد الوحيد لمن حوله من الناس ، فالخيرات والأموال وكل ما يجلب السرور يسعى إليه ؛ ليفرقها على طلابه وينشرها على عفاته ، يشارك الناس مبتهجا مسرورا فى عيد النيروز الذى يحيى الناس بالعطايا والمنح ، ويبعث الحياة فى الربيع المورق النضير ، ويفيض بالأمطار التى لا تكف ولا تنقطع ، فلا تطيق الأرض الصمت ولا الجمود ، بل تكشف أسرارها ، وتظهر ما أخفته من طرائف شتى على وجهها فى الزروع والأشجار والثمار والزهور ، وارتدت الأرض أثوابها من ألوان الطبيعة الحمراء والصفراء والغبراء ،فما أسعد هذا اليوم عند الأمير يوم الخير والحياة فى الكون كله ؟ .

فالتشخيص هنا بعث الحياة فى كل جزئية من أجزاء الصورة محسوسة كانت أو معنوية ؛ فدبت الروح فى اليوم والدار ، وواسطة العقد وفي الربيع والأنواء والأرض وأسرارها وطرائفها والنيروز والعلا ،كلها صارت شخوصا حية تنطق بالبهجة وتفصح عن الحب والحياة ، وتظهر تعاطفها وتآلفها ؛ لأنها تلتقى جميعا فى سر الوجود .

وفى صورة أخرى تعانقت فيها مظاهر الطبيعة بالأحياء ؛ فترجم الشاعر عن هذا فى تشخيصه القوى حيث يقول :

إن تلك الغصون عندى لتضحى ظالمات فهل لها من متاب

ما أبالى أثمرت لاجتناء بعد هذا أم أيبست لاحتطاب

بنت كرم تديرها ذات كرم موقد النحر مثمر الأعناب

من جوار كأنهن جوار يتسلسن من مياه عذاب

(١) المخطوط ورقة ١٠ جـ ١ .

لا بسات من الشــفوف لبوسًا ومن	كالهـــــواء الرقيق أو كالسراب
الجوهر المضــــىء سناه فترى الماء	شعلا يلتهبن أى التهـــــــــاب
فترى الماء ثم والنار يوجس	ل بتلك الإيثـــــــــار والأسلاب
يوجس الليل ركزهن فينجــــــا	ب - وإن كان حالك الجلباب (١)

هذه الصورة تدع الإنسان فى تردد بين الغادات الفاتنات من بنات حواء اللاتى يمسن بين الوفاء والغدر ، وبين بنات الكرم ومظاهر الطبيعة التى تثمر فى الربيع وتبخل فى الخريف ، وعن هذا التردد يرتقى بالإنسان إلى ذروة الحياة ، ليعلن أن ليس مقصد الشاعر هذا وحده ولا ذاك ، بل يريد الامتزاج المطلق بين الناس ومظاهر الطبيعة ، والتعاطف بين هؤلاء جميعا يناجى كل منهما الآخر فيلبيه ، فهم أخوة يلتقون فى حياة واحدة ، ومصدر واحد ، هو سر الوجود الذى لا يعرفه إلا العباقرة فى صورهم الشعرية مثل ابن الرومى المصور البارع ·

* * *

---

(١) المخطوط ٩١ جـ ٢ ·

وأظن أن فى عرضى السابق للصورة الجزئية والتعرف على ملامحها ، والتحليل لها ، ألمحت كثيرا إلى الصورة الكلية فى المقطوعات المعروضة ، ويظهر ذلك فى طريقة التناول للصور الجزئية حيث تنبع الصورة من الصورة وهكذا فى ترابط وثيق يعين على توضيح الغرض وتعميقه ، وصرحت حينا فى بعض الصور ، بأنها صورة كلية للتنسيق التام بين جزئياتها ، والإحكام الدقيق فى أجزائها ، بحيث تخدم كل جزئية فيها الغرض من الصورة الكلية ·

ولكننى خصصت الحديث هنا تحت هذا الموضوع ، لأعرض قصيدة كاملة تنمو من خلالها الصور الجزئية ، لتشكل فى النهاية صورة كلية عامة ، تضامت أجزاؤها وتلاءمت عناصرها فى أقوى رباط ، يشد ما تتطلبه الصورة من خواطر ومشاعر وعواطف ، وتنأى بعيدا عن الغريب عنها ، فى نفرة جامحة كما يتنافر النقيض مع النقيض ·

ولا ادعى أن ابن الرومى كان يلتزم الصورة الكلية دائما فى كل شعره الذى وصل إلينا ، لأننى بهذا الحكم أظلم الشاعر ، وأحمله ما لا يطيق ، وأظن أنه لا يرضى هذا لنفسه ، ولا يهتز له لو كان حيا ، إذا توجناه هذا الشرف ، الذى يعد من خصائص أدبنا فى العصر الحديث ، والذى يخالف تماما الأدب فى عصر ابن الرومى غالبا فى جميع الظروف والأحوال ·

ولهذا أيضا نظلم عصر الشاعر ، ونظلم من فيه من الشعراء الذين كانوا يتجاذبون وترا واحدا فى الشعر والتصوير الأدبى فى الغالب·

وابن الرومى من بين هؤلاء كان يرضى عصره أحيانا ، فينظم القصيدة مشتملة على أكثر من غرض أو فكرة ، وحينئذ تعددت الصور تبعا لتعدد الأغراض ذاتها والأفكار أنفسها ، وعلى أثر ذلك تتأبى الصورة الكلية كل الإباء ، وإن كان يجيد وصل الأغراض فى براعة ، وتهيئة الملابسات بين الأفكار فى عمق ، كما سبق أن وضحناه فى حديثنا عن الوحدة فى موضوع القصيدة عند الشاعر ·

هذا ما يرضى به عصره ، وكان يرضى عبقرية التصوير عنده أحيانا ؛ فينظم

قصيدة كاملة فى غرض واحد وفكرة واحدة ، بحيث يسخر كل صورة جزئية فى اتساق واستقصاء ؛ لخدمة هذا الغرض إيحاء وتصريحا ، ليتكامل فى النهاية لباسه السابغ من الصورة الكلية ، وهى ما سأعرض شواهدها الآن ، وإن مضت أمثلة قبل ذلك فى مواطن أخرى ، فى سياق حديث آخر ٠

وسواء اشتملت القصيدة على غرض أو أكثر من غرض ، فإن الشاعر يحرص على أن تكون الصورة الجزئية فى كل غرض تتناسب معه ، بحيث يصير كل غرض صورة كلية متكاملة ، وإن التقت معها صورة أخرى تتواءم مع غرض آخر ، ومثل ذلك على سبيل التذكير قوله فى عبيد الله بن عبد الله ، فقد اشتملت القصيدة على صورتين كليتين :

الأولى : تصور الحسرة على شباب فنى ، والبكاء لشيب حل كما فى قوله :

صِبا من شَــــابَ مفرقُهُ تصاب ... وإن طلب الصبا والقلبُ صابى [1]

أعاذل راضنـــى لك شيب رأسى ... ولولا ذاك أعيــــــاك اقتضا بى

فلومى سامعـــــا لك أو أفيقى ... فقد حان ائتـــــابك وائتابى

وقد أغنــــاك شيبى عن ملامى ... كما أغنـــى العيون عن ارتقابى

فى صورة كلية واحدة ، تقرب من السبعين بيتا ، ترى الصور الجزئية فيها تذوب حسرة وألما فى ترابط وثيق ، ووحدة تامة ، مع غرض واحد ، فالشيب لا يترك فى صاحبه حسرة ولا صبوة ، وإن تخايل فى قلبه الحنين إلى من يحب ، لكنه حنين الشيب والضعف ، لا حنين الشباب والقوة ؛ فهو الذى يمكن العذال منه ويدفعه إلى مواقع الذلة والانكسار ، وإلا تمكن العذال من إهانته وتحقيره ؛ لذا وجب الحياء ، وأصبح لا يغنى اللوم ؛ لأنه لا مفر من الشيب ولا رجاء فى عودة الشباب فالشيخوخة كفيلة برد اللوم عنها ، وصرف العيون عن مراقبتها ، وساعده على تصوير التحسر هذه الكلمات فى الصورة « صاب - شاب - القلب صاب - أعاذل - راضى - شيب رأس - أعياك - اقتضابى - فلومى - ائتابك وائتابى - شيبى - ملامى » وهكذا فى بقية الصورة وفيما قدمناه دليل على ما لم نذكره ٠

---

(١) الصبا : جهل الشباب ، التصابى : تكلف الصبوة ، صاب : حن القلب ٠

والثانية : يعرض صورة كلية أخرى يمدح فيها عبيد الله ، تلاحمت فيها الصور بعد أن يجيد الوصل من التحسر إلى المدح يقول :

لبستك برهة لبس ابتـــــذال   على علمي بفضـــلك فى الثياب
ولو مُلّكتُ صـــونك فاعْلمنْهُ   لصنتـــك فى الحريز من العياب
ولم أَلْبَسْــك إلا يــوم فخر   ويوم زيارة الملك اللبـــاب

ويمضى فى المدح فيقول :

عبيد الله قَـــرْمٍ بنى زريق   وحسبك باســمه فصل الخطاب
فتى صـــرحت خـلائقه قديما   فليست بالسَّمـــار ولا ، السهاب [(1)]
ولم يخلقن من أرى جمـــيعا   ولكن هن من أرى وصـــاب [(2)]
وما من كان ذا خلقين شتـــى   وكانا ماجـــدين بذى ائتشاب
له حلم يذب الجهـــل عنه   كذب النحل عن عســل اللّصاب [(3)]

ويمدح ابن الرومى عبيد الله فيما يزيد على مائة بيت من القصيدة ؛ فهو سيد فى قومه إذا ذكر اسمه انتهت الفضائل إليه ، ووقفت المكارم عليه ، لشمائله الخالصة من الرياء ، وأخلاقه الصريحة ، التى لم تمسها شائبة ، فهى ليست سهلة لينة أو سائغة عذبة ، ولكنها حلوة للخلان والأصدقاء ، مرة على الأعداء والخصوم ، ولا يدل التقاء المتناقضين عنده من المرارة والحلاوة على اختلاط فى النسب ، ولكن عن قدرة وكفاية ؛ فهو لا يتصف بالحلم الدائم ، الذى يطمع السفهاء من الناس فيه ، بل إن حلمه لا يغرى بالطمع ، ويدفع عنه السفه ، كالنحل الذى يذب العشاق فى عسله عن خلاياه فى شعب الجبل .

إن هذه اللقطة من الصورة الكلية تختلف فى عناصرها عن السابقة ، التى غشيتها الظلال القاتمة ، تمتد من سحب الحسرة الداكنة المنعقدة فى رأس ابن الرومى التى اشتعلت شيبا .

---

(١) السمار : اللبن الذى كثر فيه الماء ، السهاب : اللبن الذى قل فيه خلط الماء .
(٢) الأرق : العسل ، صاب : الشجر المر .
(٣) الجهل : السقة ، اللصاب الشعب الصغير فى الجبل أو مضيق الوادى الديوان المخطوط ٧٨ جـ ١ .

أما هذه الصورة فإنها تفيض عن السيادة والشرف الأعظم ، والشمائل الصريحة والخلق الخالص ، والهيبة النابعة من نفس اشتملت على الحلاوة والمرارة والحلم المحمود الذى يجمع بين الرغبة والرهبة كالنحل الذى يحمى رحيقه العذب فى خلاياه بلسعه المسموم .

وهكذا إلى آخر الصورة الكلية الواضحة فى مطولة تزيد على المائة بيت ، تعبر عن المدح والثناء والفخر والاعتزاز ، مما يتناسب مع عبيد الله بن عبد الله ممدوح الشاعر ، ومن الصور الكلية الواضحة فى شعر ابن الرومى لوحته المنسقة ورائعته المتلائمة التى يقول فيها

إن الليالى والأيام. قد كشفت	من كيدها كل مستور ومكنون
وخبَّرتْنَا بأنا من فرائسها	نواطقا بفصيح غيرِ ملحون
أب وأم لهذا الخلق كلهم	كلاهما شر مقرون بمقرون
دهرٌ ودُنْيا تُلاقِى كلَّ مَنْ وَلَدا	لديهما بِمحَلِّ الخسْفِ والهُون
للذبْح من غَذَوْا منا ومن حَضَنَا	لا بل ومن تركاهُ غير مَحضون
إن ربَّيا قتلاَ أو أسْمَنَا أكلا	فما دمٌ طمِعًا فيه بمحقون
أب إذا برَّ أبلانا وأهْــــرمنا	قُبْحًا له من أب بالذم ملسون
نُضْحِى له كَقِداحٍ فى يَدَىْ صَنَع	فكلنا بين مَبْرِىٍّ ومسفون
يغادر الجَلْدَ منــــــا بعد مِرَّته	عَظْمًا دقيقا وجِلْدًا غير مودون
حتى - إذا ما رُزِئْنا - صاح صائِحُهُ	ليس الخلود للِذى نَفْسٍ بمضمون
هذا وإن عَفَّ فالأدواء مُعْرِضَةٌ	من بين حُمَّى وبلسامٍ وطاعون

الحياة تبدو للناس ضاحكة مبتسمة ، وتغريهم بالأمل والرجاء ، وهى فى هذا تنصب لهم الشرك الذى يقعون فيه ، والمصيدة التى لا يفلتون منها ؛ لتكشف عن كيدها ، وتطل عليهم مكشرة عن أنيابها ، فاقتران الوالدين بالزواج إنما ينجبان ما هو طعمة لحوادث الأيام ، ونوازل الليالى ، ويصير وليدهما هدفا لفتنة الدهر ، وهوان الدنيا ، فهو إما قتيل أو مجروح ، أو يتيم أو محروم من عطف الأبوين ، فيظل فى ابتلاء وفتنة .

وإن سلم الوليد من نوائب الأيام ، وأمد الدهر فى عمره ، فإنه يبليه بالفتن ويبريه بالهرم ، ويتركه عظما نخرا دقيقا ، وجلدا مأفونا رقيقا ، ثم يصرخ أخيرا فى وجه الإنسان ، ليخبره بنهايته وألا خلود له ولا بقاء لنفسه ، التى تتلقى منه دوما ألوان الأمراض وشتى الآلام .

وهكذا صور جزئية كثيرة ، تنبع الصور من أختها فى اتساق وتلاؤم ووحدة وائتلاف ، لتمثل كلها حلقة من حلقات الصور الكلية ، ولا أجد هنا كلمة نافرة عنها ، ولا معنى دخلا فى موضوعها ، ولا عنصرا غريبًا من عناصرها ، ولا صورة جزئية تقدمت أو تأخرت عن مكانها ، كما نلحظ ذلك من التحليل الأدبى السابق فكل ما اشتملت عليه يدور حول الفكرة العامة للصورة ، وهى غرور الحياة ، وينبض كل عرق فيها بهذا اللون من القسوة والتربص والفتنة والإيقاع والفناء والبلاء ، وعلى سبيل التمثيل هذه الكلمات « الليالى كشفت - كيدها - مستور - مكنون - فرائسها كلاهما شر - الخسف والهون - للذبح - غير محضون - قتلا - أكلا - فما دم بمحقون - أبلانا - أهرمنا - قبحا - بالدم - مبرى - مسفون - يغادر - مرنه - عظما دقيقا - جلد غير مورون - رزئنا - ليس الخلود - عَفٌّ - الأدواء - حمى - بلسان - طاعون » وما توحى به هذه الكلمات فى ذاتها ومع إخواتها فى النظم والصورة .

ثم يصل ابن الرومى الحلقة الأولى بالثانية ليرقى إلى درج أعلى فى الصورة الكلية حيث يقول :

والحربُ تضرمها فينـــــا حوادثُه	حتى نُرَى بين مضروب ومطعـــــون
وأُمُّ سوءٍ إذا ما رام مُرْتَضـــــعٌ	أخلافُها صُدَّ عنـــــه صَدَّ مَزْبون
تَجْفُو وإن عانقَتْ يوما لهـــــا ولدا	كانت كمطـــــرورةٍ فى نَحْرِ موتون
ونحن فى ذاك نُصفيهـــــا مودتَنا	تبًّا لكل سفـــــيهِ الرأىِ مَغبون
نشكو إلى الله جهلاً قد أضرَّ بنا	بل ليس جهـــــلا ولكن علم مفتون
أغوى الهوى كل ذى عقل فلست ترى	إلا صحيحا له أفعـــــال مجنون
هوىً غَوِىٌّ وشيطـــــان له خُدَعٌ	مُضَلِّلاتٌ وكيـــــدٌ غيرُ مأمون
أعْجِبْ به من عـــــدو ذى مُنابذة	مصغى إليه طوال الدهر مزكون
وفى أبينا وفيـــــه أى معتبرٍ	لو اعتبـــــرنا برأىٍ غير مأفون

وحوادث الدهر تصيب الناس بالحمى والبلسام والطاعون ، وتضرمهم بها حربا دامية يخرون منها صرعى ، ما بين مضروب ومقتول ومطعون ؛ لأنها أم تصد عن رضيعها ، وتجفو عن وليدها ، التى يحتاج منها كل عطف ، وتضمه بقسوة ، ينقطع منه الوتين ، ومع هذا كله ، فالإنسان ينسى آلامها ، ويمد لها يد الرجاء ، فتبا له من الدنيا ، فهو سفيه الرأى عندها ، مهضوم الحق فيها ، ينسب إليها الجهل فيما ابتلى به فيها ، ولكنه ليس جهلا ، بل فتنا وبلايا ، دبرتها له الحياة عن علم وإصرار والذى أضله عن فهم حقيقتها هو الهوى والشيطان ، لذا استحق صفة الجنون ؛ لأن الهوى خدعه ، والشيطان أغواه ،فالشيطان من شيمته الكيد والغدر على مر العصور ولا يخفى على الناس كيده ، الذى أخرج به أباهم آدم عليه السلام من الجنة ؛ ليكون صنيعه هذا عبرة لأولاده من بعده ، حتى يحذروا كيده ويتجنبوا حبائله ·

فى هذه الصورة يتعمق أكثر حيث جعل الحياة فى غرورها حربا ضارية ، وأمًّا تنجب الأولاد اليوم ، ليكونوا فريسة لها غدا ، وفى هذا يكشف عن حقيقة نفسية هامة، وهى أن الإنسان على الرغم من علمه بغرور الحياة ، يغفل عن كيدها ويعمى عن خداع شيطانها ، وينسى أنه هو الذى أخرج أباهم آدم ؛ ليهبط به من الجنة إلى الدنيا مجردا من كل شىء ، بعيدا عن جوار ربه ، حيث مواطن فتنه الدنيا وبلواها وكيدها وهواها ، ولا يكاد القارىء أن يجد كلمة واحدة ، تخرج عن إطار الصورة أو تتنافى مع طبيعتهـا ، وتتناقض مع نسقهـا الموحـد · وما أوهم ذلك كقـــوله :

« نصفيها مودتنا » فهو على عكس ظاهرة ، لأنه يؤكد أن من خداع الدنيا أن تمكن الإنسان من الغفلة عنها ، ليصافيها ويؤاخيها ، فإذا فاجأته بالإصابة ، كانت سهامها أشد وقعا فى نفسه بعد التغرير به .

وفى آخر صورة جزئية من الحلقة الثانية مهد ابن الرومى بها للصورة الثالثة التى قامت على الحكم والمواعظ والإرشاد حيث قال :

وفى أبينـــــا وفيه أى معتبر ... لو اعتبــــرنا برأى غير مأفون

ويقول فى الحلقة الثالثة :

حتى متى نشترى الدنيا بآخرةٍ ... سفاهةً ونبيـــع الفوْقَ بالدون

مُعلِّلين بآمال تُخادعنـــــا ... وزخرف من غَرورِ العيش موصـون

نجرى مع الدهر والآجال تُخْلِجُنا ... والدهر يجرى خليـــعا غير معنون

يبقى ونفنى ونرجو أن نُماطله ... أشواط مضطلع بالجـــرى أفنون

نأتى على القمر الســـارى حوادثه ... حتى يُرى ناحلا فى شخص عُرجون

نبنى المعاقلَ والأعـــداءُ كامنةٌ ... فينا بكل طرير الحَـــدِّ مسنون

ونَجْمَعُ المال نرجو أن يُخَـــلِّدَنا ... وقد أبى قبلنـــا تخليد قارون

يَابَانِيَ الحصنِ أرســاهُ وشيَّدَهُ ... حرزًا لشِـــلْوٍ من الآفات مشحون

انظر إلى الدهر هل فاتَتْـــه بُغيتَه ... فى مَطمح النَّسر أو فى مسبح النون

بَنِيتَ حصنًا وأُمُّ الســوء قد خبأت ... لك المنيـــة فاذكر أى مخبون

ومن تحصَّنَ محـــبوسا على أجلٍ ... فإنما حِصنـــه سجْنٌ لمسجون

وفى هذه الحلقة حكم ومواعظ ، ولكنها جاءت عن طريق التصوير الأدبى الرفيع ، لا التعبير العلمى الدقيق ، يصدر الحكم عن طريق الوحى والإشارة لا التصريح والتنصيص ، فإلى متى هذه الغفلة من بنى الإنسان ، كيف يشترون الدنيا بالآخرة ؟ وقد تبين لهم سرابها ، بأمل خادع ، ولاحقتهم بالموت لتبقى هى بعدهم وإذا امتدت يداها إلى القمر انتحل بدنه ، واسود جسده ، فيبدو كالعرجون ، ثم بعد هذا يبنى الإنسان المعاقل ، لتصد عنه العدو ، وتأمنه شر الغزاة ، ولا يفطن أن العدو فى نفسه ، وبين أحشائه ، إن شاء أطلق سموم الفناء خلالها ، وهو لا يدرى ما يجد

الإنسان فى جمع المال ، وقد أهلك قارون من قبله ، ويبنى الحصون لتمنع عنه الأذى ، وإذا بها تحوى كل الأذى لاحتوائها على الآفات والأفاعى التى تفتك بانيها ، وعلى الرغم من هذا ، فالدهر ينال من بنى الإنسان ، ويحقق مراده فيه كما لا يعفى منها النسور الجارحة والأسماك السابحة .

فالحصون والمعاقل والمشيدات والأبنية ، إنما تساند الدهر فى سهامه ؛ لأنها سجنه لبنى الإنسان وسائر المخلوقات ، الذى يحيط بهم من كل جانب .

فإذا كانت الأمثال السابقة من واقع الماضى البعيدة ينطق بها التاريخ القديم فإن شواهد الحاضر ، تصل الإنسان بنظيرها فى الماضى ، وتؤيد ما جاء فى التاريخ القديم ، ليدل هذا على أن غرور الحياة صفة لازمة لها فى كل عصر ، وفى كل أمة فى الماضى والحاضر ، والتاريخ الذى مضى ، والحوادث المشاهدة والمستقبلة ، التى تعانى منها الإنسانية كلها ، وخير شاهد من الحاضر على ذلك مما يقوم أمام العين مقام العيان والمشاهدة ، هو ابن اسحاق ، صريع حوادثها ، وضحية غرورها ، حيث يقول ابن الرومى فى الحلقة الأخيرة من الصورة الكلية :

أما رأيت ابن اسـحاقٍ ومصرعَهُ	ودونه ركن عزٍّ غيـرُ موهون
قل للأمير وإن ضـافته نازلة	يمسى لها الجَلْدُ فى سربال محزون
صبرا جميلا وهل صبـرٌ تفاتُ به	- وإن فُجِعَتْ - بمنفوسٍ ومضمون
خانتْكَ إلفكَ [1] عبدَ الله خائـنةٌ	هى التى فَجَعَـت موسى بهارون
عذرتُ باكىَ شجـو لو رأيت أخًا	بما أصـاب أخاه غير موهون
وما تأخر حىٌّ بعدَ ميتتـه	إلا تأخَّرَ نقْدُ بعـد عُربون [2]

وهذا هو ابن اسحاق الذى كان فى حفاظ وعزة ، وحصون ومنعة ؛ فلم تغن عنه شيئًا ، وخر صريع نوائب الدهر ، وعلى الأمير الذى أمسى ناحلا محزونًا ، أن يتذرع بالصبر والثبات ، وألا يمكن العجز والضعف من نفسه ، مهما كانت الفجيعة سواء فى نفيس ولى ، أو عزيز فنى ، أو خيانة من إنسان أحمق .

وعليه أن يلتمس العذر لمن تتفجر مدامعه بالبكاء على عزيز لديه ، لأنه يرى فى

---

(١) الألفك : الأحمق الأعسر .

(٢) المخطوط ٣٧٨ : ٣٨١ جـ ٤ .

الفقيد مآله ومصيره فى المستقبل ؛ فالحى مهما تأخر بعد أية ميتة ؛ فهو مرهون النهاية لأجل ، رهن العربون حتى يحل العوض .

إنها نغمة انعقدت من غرور الحياة فى الصورة الكلية ، فما من كلمة أو صورة جزئية إلا تضرب بنغمها الحزين الباكى ، وتفيض بالألم والمرارة والخوف والضعف الذى يحيط الإنسان ، ويستولى عليه أمام جبروت الحياة ، مما أثار الانفعال ، وأهاج الشعور ؛ لأنها صدرت عن نفس ملتاعة ، ونبعت من تجربة صادقة ، تدل على الصدق الفنى فى الصورة ؛ فالشاعر قاسى من الحياة وأحداثها الكثير ، مما جعل حياته مرهونة بموته وصحته ، مأخوذة بسقمه ، والبؤس لا يمهل النعيم ، فالدهر فى نظر الشاعر كله بؤس ، ما دام النعيم فيه ذاهب .

ومن أروع الصور الكلية فى شعر ابن الرومى مرثيته ابنه الأوسط ، التى أجمع النقاد قديما وحديثا على أنها من أروع المراثى فى الأدب العربى ، بل هى عندى أروع صورة كلية أدبية فى هذا الفن الأدبى ، لصدق التجربة فيها ، وهذا قدر مشترك يوجد عند غيره من الشعراء ، كمرثية أبى ذؤيب الهذلى ومطلعها :

أمن المنون وريبهـــــا تتوجع وليس بمعتب من يجـــــزع [(١)]

ومرثية كعب بن سعد الغنوى ومطلعها :

تقول سليمى ما لجسمك شاحبا كأنك يحميك الطعام طبيب [(٢)]

ومرثية أبى العلاء المعرى ومطلعها :

غير مجد فى ملتى واعتـــقادى نوح باك ولا ترنم شـــادى [(٣)]

ولكن ابن الرومى ينفرد عن هؤلاء وغيرهم ، ممن اشتهروا فى باب المراثى بسهولة الأداء فى الدقة والتصوير ، والرعاية التامة لعناصر الصورة والمواءمة بين أجزائها ، وتلاحم الصور واتساقها ، وغيرها من الخصائص التى امتازت بها عبقرية ابن الرومى فى التصوير الأدبى ، يقول فى مرثيته لابنه الأوسط : [(٤)]

---

(١) الأمالى أبو على القالى جـ ٢ من ١٤٨ .

(٢) الأمالى أبو على القالى جـ ٢ ص ١٤٨ .

(٣) ديوان سقط الزند لابى العلاء المعرى ، شرح كامل الكيلانى .

(٤) قيل اسمه « هبة الله » وقيل « محمدا » كما فى القصيدة .

بكاؤ كما يشفى وإن كان لا يُجْدى فُجُودا فقد أوْدَى نظيرَ كُمَا عندى

بُنىَّ الذى أهدته كفَّاىَ للثَّرى فيا عِزَّةَ المُهْدَى ويا حَسْرةَ المُهْدِى

ألا قاتل الله المنايا ورمْيَها من القوم حبات القلوب على عمد

تَوَخَّى حِمَام الموت أَوْسطَ صبيتى فلله كيف اختار واسطة العِقْد

على حين شمْتُ الخيرَ من لمحاته وآنست من أفعاله آيةَ الرشدِ

طواه الرَّدَى عنى فَأَضْحَى مزارُه بعيدا على قُربٍ قريبا على بعد

لقد أنجزتْ فيه المنايا وعيدَها وأخْلفتِ الآمالُ ما كان من وعد

لقد قل بين المهد واللحد لبثُه فلم ينس عهدَ المهد إذ ضُمَّ فى اللَّحْدِ

قبل أن نتعرف على ملامح الصورة الكلية هنا ، من خلال التحليل الأدبى لها ينبغى أن ننصب فى كل لحظة أمام أعيننا أن ابن الشاعر ، وللبنوة مكانها السامى فى قلب الأب ، لكن حب البنين مهما استولى على سويداء القلب وأخذ بحياته ؛ فلن يبلغ فى الفضل مبلغ جارحه من جوارح أبيه ، لأن الإنسان فى الغالب لا يفضل شيئًا على نفسه وجوارحه ، وخاصة إذا كانت الجارحة هى العين ، معبر القلب بل الجوارح كلها ؛ لأن الجوارح كلها لا تؤدى عملها غالبا إلا نتيجة التقاط العدسة البصرية للمرئيات ؛ فتودى كل جارحة الغرض منها ، ولكن الشاعر لم يفرق بين نفسه وبين ابنه ، وعده هو وعينه سواء ؛ لأن كليهما جارحة من جوارح جسده وقد صرح بذلك فى أول بيت ، ثم أنه مثل أبنائه من أجل المرثى مثل الجوارح فى نفسه وجسده فى بيت آخر ، وأعان هذا على جيشان عاطفته وقوة انفعاله ، حتى خرجت الصورة الكلية متلاحمة الأجزاء ، متكاملة العناصر ، واضحة الملامح ، تسير فى اتجاه واحد من غير نتوء ولا فجوات .

وإذا كانت العين هى معبر الجوارح ، وأغلى ما تملكه النفس ، فقد اختارها الشاعر لتكون أول كلمة ينطق بها ، لأنها هى التى تتناسب مع أعز بنيه وأقربهم إلى نفسه وهو ابنه الأوسط ؛ فمن أجله تفتحت براعم الرجاء والأمن فى نفس الشاعر ولم يكن هو الإبن الصغير الذى لما يأخذ مكانه من قلبه ، ولم يكن الكبير الذى انصرف عنه الشاعر لاستقلاله بأعباء الحياة ؛ فلا هو هذا ولا ذاك ، بل هو موطن

الأمل ، ومعقد الرجاء ، ومأخذ العقل والقلب معا ، فكان أعز الأبناء ، وأفضل الأولاد ، وأحبهم إلى قلبه ، كما كانت العين أفضل الجوارح فى النفس ومعبرها الدقيق ، ومعبث الحياة والحركة والعمل فى الإنسان ويؤيد ما نقول :

أولا : أن هذه المرثية أطول مراثى أبنائه الثلاثة ، وأهل بيته كأبويه وخالته وأخيه وزوجته ، وقد مرت هذه الصورة فى مكانها (١) .

ثانيًا : إنها هى الصورة الفريدة التى بدأها بالعين فى أول بيت فى المطلع ، بل كانت أول كلمة نطق بها فى الصورة ، وذلك ما نراه حينما نستعرض مطالع مراثيه لغير ابنه الأوسط ، فيقول ابن الرومى فى رثاء ابنه الأول :

حماه الكرى هم سرى فتأوبا   فبات يراعى النجم حتى تصوبا

وقال بعده :

أعينى جودًا فقد جدت للثرى   بأكثر مما تمنعـان وأطيبا (٢)

وقال فى مطلع مرثية ابنه الثالث :

ابنى إنك والعزاء معـا   بالأمس لف عليكـما كفن (٣)

وقال فى مرثية أمه :

رأيت طويل العمر مثل قصيره   إذا كان مفضاه إلى غاية تؤم (٤)

وقال فى مطلع مرثية أخيه :

وتسليني الأيام لو أن لوعتى   ولا حزنى كالشىء ينسى فيغرب (٥)

وقال فى مطلع مرثية خالته :

ألا ليست الدنيـا بدار فلاح   بعينك صرعاها مسـاء صباح (٦)

وفى مطلع مرثية زوجته :

أعينى جودًا على حبيبـكما   بالسجل فالسجل من صبيبـكما (٧)

---

(١) عبقرية ابن الرومى : للمؤلف
(٢) المخطوط ٧٣ جـ ١ .
(٣) المخطوط ٢٦٤ جـ ٤ .
(٤) المخطوط ٢٩٧ : ٣٠٢ جـ ٤ .
(٥) المخطوط ٣٥ جـ ١ .
(٦) المخطوط ١٦٠ جـ ١
(٧) المخطوط ٢٦٠ جـ ٤ .

فالشاعر مع زوجته ، وإن ذكر العين فى جانبها ، إلا أنها ليست كالعين هناك التى هى نظير ابنه الأوسط فهما سواء ، أما عينه هنا فعين الحبيب والحبيب غير المحب، وزوجته ليست جارحة من جوارحه كابنه الأوسط الذى من أجله جرد ابن الرومى من نفسه شخصًا آخر فى صورة العين ، فهى من شدة الحزن كصاحبها جفت مآقيها وغارت دموعها ، وأخذ يستنجد بها ، لتطفىء غلة الحزن العميق ، ولن تجود العين لأنها فقدت مثلها ، وأن البكاء لا يعين على عودة النظير كما كان ، فقاتل الله المنية التى تتعمد الإصابة فى سويداء القلوب ، فتخطف أوسط أبنائه بعد المؤاخاة التى تمت بين الولد وأبيه ، وامتزاجه بنفسه وروحه ، وأبوه معه دائمًا أينما حل وحيثما ذهب مشدودًا إلى قلبه وعقله ، كما يوحى قوله « توخى » فكأن المنية آخته لتأخذه على غرة ، فاستغاث أبوه بالله ، فى صدمة نفسية قاسية ، وعجب من هذا الصنيع ، الذى جمع بين متناقضين فى وقت واحد ، بينَ المؤاخاة والقوة فى الخيانة حيث انتزعت أوسط ابناء الشاعر وأحبهم إليه .

ولعل القارىء يرى أن لفظ « العقد » يلمع فى سحب قاتمة ، فتخل عرى الصورة الكلية ، وتبذد التلاؤم فيها ، وأظن أن موقعها هنا ، ضرورى تستدعيه الصورة ، وتحدث فيها اضطرابا إذا خلت منها ؛ لأن اللفظ يوحى لا فى ذاته ، بل بسبب من جاره وموقعه من النظم :

(أ) المرثى أقرب الأبناء إلى أبيه فهو دائما موضع النظر ، ومحل الرعاية والحفظ ،حتى صار مكتملا ناضجا ، كأنضج حبات العقد وأجملها ، ولهذا عظمت البلية فيه .

(ب) ألا يحس القارىء الكريم معى ، أن هذه الكلمة حسب موقعها ، لبست ثوبا قاتما فى المرثية غير ثوبها الوضىء فى اللغة - وهو ما يتفاضل به الشعراء فى لغتهم الواحدة - فالعقد يوحى بالثقل والقتامة من شدة التركيز ، وإصرار المنية على الإصابة لانعقاد نيتها على الغدر والخيانة بعد المؤاخاة ، وسيأتى قلة من الألفاظ التى توهم التفكك ، ولكنها مثل كلمة العقد على النحو السابق .

وقفنا من حلقات الصورة عند قوله أن المنية تتعمد الإصابة فى حبات القلب

حيث اختارت أوسط أبنائه ، بعد أن أبصر الأب الخير فى لمحاته ، وآنس العقل والرجولة فى تصرفاته ، ويزداد الأسى فى قلبه ، ويتجرع المرارة حينما يرى أن الهلاك يطويه فى حفرة ، قد شدت بقلب أبيه ، فاصبحت بعيدة عنه فى المكان والظاهر لكنها فى الواقع قريبة اتخذت مكانها من وجدانه ، وموطنها من كبده وقلبه ؛ لذلك أصبح ابنه بعد موته قريبا من نفس أبيه ، على الرغم من بعد قبره فى مرآى العين بين الناس ، ونفذت المنية ما أصرت عليه من الوعيد ، عن طريق المؤاخاة والمطاولة والإغراء ، ووقف الإنسان عاجزا أمامها ، فتحطمت آماله الموعودة على صخرة وعيدها ، الذى تعجلت المنية بتنفيذه ، وأسرعت بخطف ابنه ، حتى نسى الشاعر عمر الفقيد ، لقرب ما بين المهد واللحد ، وأصبح لا يذكر إلا المنية ، وهذه أروع كناية تعبر عن قصر العمر وجفوة الموت ، وعظيم الكارثة .

وفى هذه الأمواج الداكنة ، بعضها فوق بعض ، يعلوها قتام متراكم ، سحاب من فوقه سحاب يقول الشاعر المصور لمرارة الأسى ولوعة الحزن : -

ألحَّ عليه النَّزْفُ حتـــــى أحاله	إلى صَفْرةِ الجادىِّ عن حُمْرة الورد
وظل على الأيدى تَسَـــاقطُ نفسهُ	ويذوى كما يذوى القضيبُ من الرَّنْد
فيالك من نفسٍ تَســـاقطُ أنفُسا	تَساقُط دُرٍّ من نظـــام بلا عقد
عجبت لقلبـــى كيف لم يَنفطِرْ له	ولو أنه أقســـى من الحجر الصلد
بودى أنى كنتُ قُدِّمْتُ قبـــله	وأنَّ المنايا دُونَه صَمَـــدتْ صَمْدى
ولكن ربى شـــاء غير مشيئتى	وللرب إمضـــاء المشيئة لا العبد
وما سرنى أن بعتـــه بثوابه	ولو أنه التخلـــيد فى جنة الخلد
ولا بعته طوعا ولكنه غُصِـــبْتُه	وليس على ظلم الحـــوادث من مُعد

ليت الموت خطف ابنه فجأة ، ولم يسلمه للمرض فترة ما قبل القضاء ، ولكى يعظم من بلواه ، ويهول فى إيلامه ، ويفخم فى إيذائه ، ويقدح فى خطبه ، يغشى ابنه بالمرض ويعصره بالألم ، ويلح عليه بالنزف فى تريث ، فيتحول من نار متوهجة

فى وجهه لشدة التآكل النفســـى والخلوى ، إلى صفرة الزعفران ولونه الفاتر على مهل .

وكلمه « الورد » لم توهن التلاحم في الصورة ، بل تدل على قوة التلاحم ودقة الملاحظة والصدق فى التصوير لواقع الطفل المريض ، حينما يشتد عليه المرض تتورد وجنتا ؛ لأن لون الخد الناتج عن حرارة حمياه أحمر فاتح ، لا فاقع كلون الدم فى العادة ، فيصير لون الدم ورديا فاتحا ، ليوحى بشدة المرض وقرب الأجل ، ولأن التورد فى سياق الصورة لا يوحى بالبهجة والسرور ، بل يوحى بشدة الحزن على هذا التورد العارض الذى يسبق الموت مباشرة ، كالحركة العنيفة للمذبوح ، وبعدها يسلم المريض نفسه إلى الأبد ، فالتورد فى وجهه عن ضعف وفناء ، لا عن قوة وحيوية وهذا ما دعا أهل المريض أن يتبادلوه بين أيديهم ، ويحفوه بما يملكون من رعاية وعناية، وتأبى نفسه إلا أن تتساقط من جسمه وهو فى أيديهم ، القطرة بعد القطرة .

وما أروع التعبير هنا بالأيدى ، حيث لا تطيق اليد حمله كثيرًا لشدة غليانه وعنف حرارته ، وجزع النفس من مراقبته عن قرب ؛ فلا يلبث أن يتحرك من يد إلى يد وهكذا ، وهو فى كل مرة يذبل رويدا رويدا فى طريقة إلى العدم ، كما يذوب القضيب من الشجر ، حينما تنقطع الماء عنه .

وربما توهم كلمة « الرند » أنها أفسدت نظام الصورة ، والرند شجر طيب الرائحة ، لكنى أرى أن الشاعر أصاب فى ذلك كل الأصابة ، وأحكم نقل الصورة من واقعها الأليم ، ومشهدها الحزين الذى يفصح عن ضعف المخلوق أمام الخالق القوى، وهذا يقتضى نوعا من الابتهال والتضرع إلى الله الرحيم لكى يرحم المريض المعذب ، ويعبر عن ذلك - كما جرى فى العرف والعادة - باطلاق البخور ونشر الطيب ، وتضوع المسك ، حتى يذهب الله البلاء ، ويأتى على المحنة .

وفى هذا الضباب من الرجاء والتضرع وفلذة كبد الشاعر ماضية إلى الفناء يصرخ ابن الرومى فى نداء ابتهال وتعجب معًا ، فى وجه النفس التى أصرت على النفاذ من الجسد ، ولم ترحم من حولها من الثكلى والضارعين ، ولكنها لا تكف عن المضى فى عناد وإصرار . وربما توهم أن كلمة « الدر » تبديد للنسق الموحد وليس

الأمر كذلك ، فقد كانت النفس قبل ذلك تتساقط فى حمرة أولا ، ثم تنزف فى صفرة الزعفران ، ثانيًا ، وأخيرًا بعد أن فقدت النفس الكرات الحمراء ، أخذت الكرات البيضاء تتساقط كالدر ، وهى فى تساقطها تشبه حبات الدر الأبيض فى لونه وتقطعه حبة بعد حبة ، كما توحى الصورة بأن انفصال الكرات الحمراء عن البيضاء يحكى انفراط العقد وانفصال درره بعضها عن بعض ، وهنا يوشك الموت أن يبلغ الدرج الأخير ، وينتهى بالفقيد إلى الفناء ، وبالأب والأهل إلى الصمت وجمود العين واللسان .

ويكاد بحكم النظر العابر أن الشاعر أحدث فجوة فقدت بها الصورة بعض عناصرها وتخلت عن بعض أجزائها مما يضعف التلاحم فيها حيث انتقل الشاعر فجأة من الموت لابنه بعد تصوير المرض ، إلى العزاء والسلوان ، وأهمل تكفينه وتشييعه ودفنه وتعجل بقوله ، « عجبت لقلبى كيف لم ينفطر له أخره ، ولذلك وقع فراغ فى الصورة بين خروج الروح ، وبين أثر الصدمة على نفسه » .

والحقيقة أن الشاعر لم يتعجل ، ولم يهمل جزءًا من أجزاء الصورة ، بل وفاها حقها ، وأعطى لها كل ما تريد ، وما تبغيه الدقة فى التصوير الأدبى الرفيع ، والسر فى صنيع الشاعر هنا يرجع إلى روعة النظم فى الصورة ، وسبق أن قلت : إن النظم له مكانة من الصورة التى لا تقل عن درجة الخيال ، فيرى أن السكون أبلغ من الصمت ، والحذف أقوى من الذكر ، وفى الدلالة على أثر الموت والحزن العميق الذى غمر أهل الميت أياما ، فهم لا يتكلمون إلا بالإشارة ، ولا يعبرون عن حزنهم إلا بالذهول ، لذلك كان حذف الكلام هنا أبلغ من الذكر .

وبمرور الساعات والأيام بعد توديع الميت إلى مقره الأخيرة ، ينسى الشاعر الحزن بين الحين والحين ، على قدر مجاراة الغير فى كلامه ، ومتابعة النظر فى حديثه والرد على سؤاله ، والابتسامة لطرافة أو مزاح وقع منه ، سواء أراد الشاعر الابتسامة أم لم يرد ، نبعت من قلبه أم لم تنبع ، وبينما حاله كذلك إذ يعجب من نفسه كيف تنسى الحزن ، حتى فيما اضطر إليه من الكلام ، أو تحتم عليه من الابتسام ، مما لا يمكن دفعه فى حياتنا اليومية ؛ فيتهم قلبه ، بأنه كالحجارة أو أشد قسوة .

وهنا يتجلى الصدق الفنى فى الصورة ، لينقل المشهد حيا كما هو فى الواقع ولو كان غير الشاعر ، لادعى - بلا شك - أن أهل الفقيد لا يعرفون إلا الحزن بعده والبكاء الذى لا ينقطع من أجله .

ولكن سر الخلود فى صورة ابن الرومى أنها تنبع من واقع الحياة ، وتفيض عن نفس بشرية ، يعتريها القصور والنسيان ، لذلك ساغ له أن يعبر فى جانب الموت بألفاظ البيع لابنه والثواب بجنة الخلد .

والواقع أن الشاعر لا يقبل فى ابنه عوضا عن تراض ، مهما كان العوض لكنه ما فرط فيه مطلقا ، بل اغتصبته المنية ، وأخنى عليه حوادث الدهر ، فسلبته عن عمد أعز ما يملك .

وإنى وإن مُتِّعْتُ بابنىَّ بعده ... لذاكره ماحنَّتْ النِّيبُ فى نجد

وأولادنا مثل الجوارح أيها ... فقدناه كان الفاجع البين الفقد

لكلٍّ مكانٌ لا يَسُدُّ اختلالَه ... مكانُ أخيه من جَزُوع ولا جَلْد

هل العين بعد السمع تكفى مكانه ... أم السمع بعد العين يَهْدِى كما تَهْدى

وما دام الشاعر يصور العوض ، فربما يجد الشاعر بعد الفقيد فى إخوته العزاء والعوض عنه ، لينسى الحزن وألم الفراق .

وليس الأمر كذلك عند الشاعر بعد موت ابنه ، فلن يغن وجود أخويه عن ذكراه ، وسيظل فى مخليته ما بقى على وجه الحياة ، فهو جارحة من جوارحه وهل ينسى المصاب أعضاء عينيه أو أذنيه أو يديه ، إذا فقدها جميعا ، أو فقد أحدها ، لن ينسى ذلك أبدا ، حتى الجارحة التى فقدت فسيبقى موضعها فارغا وموقعها شاغرا، ومكانها ظاهرا للعيان ، يجذب النظر ، ويشد الانتباه أكثر ، مما لو كان موجودا ، وكذلك الأمر فى ظل المرثى بين أخويه الموجودين ، فلكل منهم مكانه من القلب ، كما أن لكل عضو مكانه من الجسم ، لا يقوم أحدها مكان الآخر ، ولا يستطيع أن يؤدى وظيفة غيره ؛ فالعين تبصر ولا تسمع ، والسمع لا يبصر ولو بمنظار مكبر .

لعَمْرى لقد حالت بى الحال بعدَهُ ... فيا ليت شِعْرى كيف حالت به بعدى

ثكلْتُ سرورى كله إذ ثكلْتُه ... وأصبحت فى لذات عيشى أخا زهد

أريحانةَ العينين والأنفِ والحشا ... ألاليْتَ شِعرى هل تَغيَّرْتُ عن عهد

سأسقيك ماءَ العين ما أسعدَتْ به ... وإن كانت السقيا من الدمع لا تجدى
أعينى جُودا لى فقد جُدْتُ للثرَّى ... بأنْفَسَ مما تُسْألان من الرِّفْد
أعينىَّ إن لا تسعد انى ألُمْكما ... وإن تُسْعدانى اليوم تستوجبا حمدى
عَذَرْتكما لو تُشْغلان عن البكا ... بنوم وما نوم الشَّجىِّ أخى الجهد
أقرَّة عينى قد أطلْت بُكاءها ... وغادرْتها أقذى من الأعين الرمد
أقرة عينى :لو فدى الحى ميتا ... فديتك بالحوباء أول من يفدى
كأنى ما استمتعت منك بضمة ... ولا شمة فى ملعب لك أو مهد
أُلامُ لما أُبْدى عليك من الأسى ... وإنى لأُخْفى منك أضعاف ما أُبْدى

ذكرى ابنه فى نفس أبيه تتاجج نارًا ، حينما يلتقى نظره بأخويه الباقيين بعده وهذه النار ألهبت لسانه بالقسم للفقيد الحى بذكراه ، إن يد الدهر تصرفت فى الشاعر من صحة إلى سقم ، وتغيرت أحواله من حلاوة إلى مرارة ، وانتابته الحياة بشتى ألوان البؤس والشقاء ، ولا بد لحالة أن يتغير من بعد المرثى ، وفاء لحق ابنه عليه ، الذى تغيرت أحواله هو كذلك ، فقد أهيل التراب على جسده الغض اللين ووضعت الأحجار على وجهه البض النض ، وعلى عينيه الجملتين ، وشفتيه الحلوتين، وثغرة الباسم ، ويديه الناعمتين ، وقدميه الصغيرتين ، كل ذلك اختفى عن العين ، وفى جوف الأرض حيث الدود والتراب والعفن والفتات ، لقد دفن الشاعر سروره فى البرزخ مع ابنه ، وثكل فيه المباهج واللذائذ ، فهجرته كما هاجر فلذة كبده ، وصارت نفسه تستجيب لضروريات الحياة التى تلبى رغبة جسده عن قسرَ من طعام أو شراب ، أو نشاط أو نوم ، ولم تكن تلبية نفسه لهذه الضروريات استمتاعا وتلذذًا ، وكيف يستمتع الشاعر بالحياة من بعده ؟ وهو يبصر دائمًا مواقع ابنه قد تغيرت عما ألفه منها من رائحة طيبة ، وفم معطر ، وجسد نضير ، ووجه جميل، تغير كل شيء من بعده ، كل مواطنه ومواقعه تصرخ فى وجه الشاعر فيستغيث بالرحمة والبكاء ، ليخفف من آلامه ؛ ولكن العين بدورها تضنن عليه بالدمع إمعانًا فى الحزن، وزيادة فى الفجيعة ، ولو جادت بالدموع ، هل تخفف من لوعة الأسى ؟ أو تشفى حرقة الفراق ؟ لا هذا ولا ذاك ؛ لأن نفسه جادت بأعز مما تجود العين ، فجودها لا يجدى ولا ينفع .

ذهب مع الفقيد إلى الأبد كل شيء من متعة أبيه ، وضمه إلى صدره واحتضانه

بين يديه ، وغياب رائحة فمه عن حسه ، ثم شعره وثوبه ، وملبسه وفرشه، ومأكله ومشربه ، ومهده وملعبه ·

إن هذا كفيل بأن تظلم الدنيا فى وجه الشاعر ، لينسى نفسه ومن حوله ، ومن العجب أن يلومه الناس على حزنه وكمده ، ومأساته وآلامه وما خفى عنهم كان أعظم مما بداهم ، وكما يقولون « ويل للخلى من الشجى » :

محمد ما شىء تُوُهِّم سَـــــلْوةً لقلبى إلا زاد قلبى من الوجــــد
أرى أخويك الباقين كليهــــما يكون للأحـــزان أورَى من الزَّند
إذا لعبـــا فى ملعب لك لذَّعا فؤادى بمثل النـــار عن غير ما قصد
فما فيهما لى سَلْــوةٌ بل حرارة يُهيِّـجانها دونى وأشقى بها وحدى
وأنت وإن أُفرِدْتَ فى دار وَحشة فإنى بدار الإنْـس فى وَحْشة الفرد
عليك ســـلام الله منى تحيةً ومن كل غيث صادق البرق والرَعد [1]

إن نفس الشاعر تقطر مرارة ، وقلبه يذوب حسرة عندما يردد اسمه « ابنه الأوسط » على لسانه ، أو يجرى على قلبه ، أو يدور فى عقله ؛ فيتحول ما يراه سلوة وعزاء، إلى نار تهيج شعوره ، ولظى يذيب وجدانه ، حتى لوكان العزاء فى أقرب الناس إليه وإلى الفقيد فى أخويه ، بل فى أخويه الباقيين من أشد الأسباب حرقة فى النفس ، وأعظمها مضاعفة للوعة والأسى ، وأشد أوارا فى نفسه من الزند ولذعة فى صدره من الجمر ، وخاصة إذا ما أثار فيه الذكرى - عن غير عمد - بالتنقل فى ملاهية ، والتروض فى ملاعبه عن غير قصد؛فإنهما بذلك لن يغنيا عنه ، ولن يسلياه فيه ، بل يهيجا أحزانه ، ويشبا آلامه ، مع أنهما فى تنقلهما وتروضهما يعبران عن سعادتهما فى الحياة ، وهى فى نفس الوقت شقوة أبيهما التى يتردى فيها منفردا ، ويعيش وحيدًا بين الناس ، كما ينطوى ابنه وحيدا فى وحشة القبر ، فهو وحيد فى لحده ، والشاعر فريد بين أهله ، فعليك يا بنى التحيات والرحمات من أبيك،حتى تظل منعما فى البرزخ ، طرى البدن، تفوح بعطر الجنان ورائحة الجنات ، إلى أن يلتقى الوحيدان ، وحيد البرزخ ووحيد الدنيا ، وفى هذا العزاء والسلوان كل العزاء والسلوان ·

وبعد هذا التحليل الأدبى للصورة الكلية لابن الرومى · وإبراز معالمها

(٧) المخطوط ١٩٤ : ١٩٠ جـ ١ ، والمصور ٩٥ : ٩٧ جـ ٢ ·

وخصائصها فى قوة وتلاحم وصدق فنى فى التصوير ، أرى اعتراضا أخيرا قد يرد عليها ، فيشيع الخلل فى وحدتها ويمزق تماسكها ، وهو ما يوهم أن الشاعر قدم من الصور الجزئية ما حقه التأخير ، وأخر ماحقه التقديم ، وذلك حينما صور ابن الرومى فى البداية موت « ابنه » ثم لحده ، بعد المزار فى قوله :

طواه الردى عنى فأضحى مزاره بعيدا على قرب قريبا على بعد

فكان ينبغى أن يؤخر ذلك عن تصويره لمرضه ، وتساقط نفسه نفسا بعد نفس كما هو المعهود فى الواقع ، ليكون المرض أولا ثم اللحد وهكذا .

والواقع أنه لا محل لهذا الاعتراض هنا ، لأن المرثية غالبا ما ينظمها الشاعر بعد موت المرثى ، فتقديم الموت على أسبابه لازم وضرورى ، لأن الرثاء كان بسببه .

ولأن ابن الرومى لم يقصد أن يؤرخ لحياة ابنه ساعة اغتيال المرض له ، حتى مات بسببه ، فيصور ما حدث له أثناء المرض بالتفصيل مرتبا ، بل المراد من ذكر أسبات الموت ، هو إظهار شدة الحزن ، وعظم الكارثة وهول الفاجعة .

وأخيرا : لو قدر أن الشاعر يؤرخ لموت ابنه ، وتعقب أسباب فقده ، فقد رأيناه من التحليل السابق ، أن الموت كان يعرف ابنه قبل المرض ، فآخاه ليأخذه على غرة ،قبل أن ينزع روحه ، قدم له أسباب النزع وعلل القضاء ، وهذا يتناسب مع عقيدة المسلم ، الذى يعتقد أن أجله مقدر ، وأن الموت أقرب إليه من حبل الوريد لذلك كان الصحابه رضوان الله عليهم جميعا ، إذا قاموا لأداء الصلاة ، صلوا صلاة مودع لاعتقادهم أن الموت أقرب إليهم من أى عمل هو آت .

والصورة الكلية لهذه القصيدة كما رأينا - أوفت على الغاية ، ولم تتخل عن معنى تحتاجه أو فكرة تتطلبها .

* * *

الفصل الرابع

عناصر الصورة الشعرية

الفصل الرابع

عناصر الصورة الشعرية

فى الفصل الأول ذكرت العناصر وميزتها عن منابع الصورة وروافدها وفى هذا الفصل نقف على أثر العناصر فى الصورة الشعرية ، وتآزرها مع الروافد فى بنائها وقوتها وسحرها وروعتها وخاصة وقد تحدثنا عن أثر الروافد والمنابع فى الصورة فى الفصلين الثانى والثالث .

ولهذا فرقت بين منابع الصورة الأدبية وعناصرها ، وأنهما معا لا غنى للصورة عنها ، فالعناصر إن هى إلا روافد متعددة ومتكاملة لمنابع الصورة العميقة ، وقد تجتمع فى الكلام هذه المنابع ولا تلتقى العناصر معها ، وحينئذ نحكم على هذا اللون من التعبير بالأسلوب العلمى ، لأنه لا يخاطب الإحساس ، ولا يهز الشعور ، ولا يوقظ العاطفة ، ولا يحرك الوجدان الكامن فى النفس .

والأمثلة على ذلك كثيرة كألفية ابن مالك المنظومة فى النحو ، فعلى الرغم من أن الكلمة قد تقع مجازا فى التعبير ، وتصير شخصا حيا فى التركيب ، ولكن لا يصلح النسق أن يكون صورة أدبية ، لفقد عناصر التصوير فيها مع سلامة النظم وصحة التركيب يقول ابن مالك فى « العلم »

اسم يعين المسمـــــى مطلقا　　علمه كجعـــــفر وخرنقا

وقرن وعـــــدن ولاحق　　وشذقم وهيـــلة وواشق

واســـما أتى وكنية ولقبا　　وأخرن ذا إن ســـواه صحبا [1]

أو ما يشبه هذا النسق العلمى من النظم ، الذى تلاشت فيه الصورة الأدبية لاضطراب وقع فى عناصرها ، مما يأباه الذوق الأدبى المستقيم كما هو الحال فى معظم الأدب فى نهاية العصر المملوكى وخلال الحكم العثمانى شعرا ونثرا .

---

(١) شرح ابن عقيل : محمد بن مالك - شرح سعيد الرافعى ص ٤٥ .

فقد كان التصوير الأدبى فيه باهتا فاتر الشعور ، غلب عليه التقليد وندر فيه الخلق والأبتكار ، حيث فقدت الصورة الشعرية التكامل فى عناصرها ، والترابط بين أجزائها ، وغير ذلك من الركاكة والضعف والشحوب والأبتذال .

يقول ابن نباتة وهو أعظم الشعراء فى عصره ، يرثى ابنه :

الله جارك إن دمـــــــعى جار	يا موجش الأوطـــان والأوطار
لما سكنت من التـــــراب حديقة	فاضت عليـــك العين بالأنهار
شتان ما حالى وحـــالك أنت فى	غرف الجنـــان ومهجتى فى النار
خف النجا بك يا بنى إلى السرى	فسبـــقتنى وثقلت بالأوزار [(1)]

هذه المرثية تدخل فى باب الرثاء من الأدب العربى ، وهى فى الظاهر سليمة النظم صحيحة التركيب ، وحينما تقلبها ذات اليمين وذات الشمال ؛ لنقف على ملامح التصوير فيها ، ونتعرف على درجة اكتمال العناصر فيها ، لا نحس بعرق واحد ينبض بمشاعر أب يرثى فلذة كبده ، ولا نجد فيها أثرا لذلك ، بل نجد تناقضا فى عناصرها ، واختلالا فى أجزائها ، وفتوراً فى العاطفة الحزينة وتبدلا فى المشاعر فلا تجد عند القارىء استجابة ، ولا عند السامع تأثرا بمغزاها ، لخلوها من الصدق الفنى على عكس ما شعرُنا به فى مرثية ابن الرومى فى الصورة السابقة :

وكان على ابن نباته أن يشدها باللون القاتم الحزين؛ ليتلائم مع الغرض ، ويدل على صدق عاطفته وقوة شعوره ؛ ولكنه مكن بعض العناصر التى تتلائم مع الصورة مما يشيع البهجة والسرور ، ومكن الأضواء الأخرى من تبديد القتام ، وهذه الأضواء لا تتناسب مع مرارة الالم .

فأولها مثلا قوله : « الله جارك » فهى عبارة لا تعبر عن حزن أو جزع ، ولكن تعبر عن رضى وهدوء نفسى ، ويغلب على الظن أن الشاعر أتى بها لتتجانس فى الشطر الأول مع قوله : « دمعى جار » كما تجانست فى قوله « الأوطار مع الأوطار » فى الشطر الثانى .

وثانيها : جعل الشاعر القبر سكنا لابنه ، والسكن موطن الأمن واللقاء والحياة

---

(1) ديوان ابن نباتة المصرى : مصور بمعهد المخطوطات رقم ٦٩ .

والاستقرار وغيرها من الخصائص ، التى يتصف به بين الناس ، وهذا يتنافى مع قتام القبر ووحشته وغربته كما فى الرثاء وخصائصه .

وثالثها : أنه جعل القبر المظلم حديقة وارفة ، وكان عليه أن يجعله صخرا أصم وصحراء مقفرة ، تحتاج إلى سقيا من عينيه ، التى جمدت عن الدموع من شدة الحزن .

ورابعها : أن من اطمأن إلى حلول ابنه فى غرفات الجنات ، فلا يتمكن الكمد من نفسه ولا الحزن من قلبه ، ولو أهمل ذكر الجنان وأبى أن يبيعه بها ، كصنيع ابن الرومى فى مرثيته ، لكان أنسب بالصورة وأليق بالغرض ، ولكن ابنه أراد أن يفر من أبيه ، فسبق إليها وترك أباه يعانى أوزار الحياة لا حسرة الفراق ، كلها ألوان بددت دكنة الصورة الحزينة ، وأضواء محت آثار الألم والمرارة فيها ، ولم يبق للمرثية إلا نظم قلق ، وتنافر فى الألوان ، وتناقض فى العاطفة ، واضطراب فى المغزى والهدف .

وقد يتناقض مع اللون - كما سبق فى قول ابن نباته - عنصر الحركة فى الصورة فتتصف بالسقوط والابتذال ، ولو كانت فى الأدب الحديث مع نهضته حيث يقول أحمد شوقى فى صورة أبى الهول :

تهزأت دهرا بديك الصبا　　　ح فنقر عينيك فيمـــا نقر

ثم يقول :

تطل على عالم يستـــهل　　　وتوفى على عالم لم يحـضر
فعين إلى من بدا للوجـــود　　　وأخرى مشيعة مـــن غبر [1]

فالتناقض فى لون الصورة ، يبدو واضحا بين هذين الفقرتين فمغزاه فى البيت الأول السخرية من أبى الهول وضعفه وهوانه ، حتى نقر الديك عينيه ففقأها ، وفى البيتين الأخيرين يحملق أبو الهول بعينيه الصحيحتين على العالم فى الماضى والحاضر متعاليا متعاظما ، وكأن الديك لم ينقره قبل ذلك بأبيات ، فى نفس الصورة تناقض بين لون الضعف والسخرية ، وبين لون التعالى والتعاظم .

---

(١) الشوقيات : أحمد شوقى .

أما التناقض فى الحركة ، فهو تابع للتناقض لعنصر اللون فيها ، فأبو الهول فى البيت الأول ينظر إلى العالم بعين واحدة ، وينفرد ديك الصباح بالزعامة وعلو الهمة عليه وعلى من نقره ، ولكنه بعد ذلك بقليل يتضاءل ديك الصباح أمام عينى أبى الهول الصحيحتين وصار يطل بهما على العالم فيطلع على ماجد ويحصيه ، يودع من ذهب إلى أعماق الماضى البعيد ، والتاريخ القديم ، حركتان مختلفتان اتصف بها كل من الديك وأبى الهول فى وقت واحد ، مما أدى إلى الخلل فى عنصر الحركة فى الصورة الأدبية ويدل هذا على فتور الشعور ، وضعف الصدق الفنى فيها .

والأمثلة على ذلك كثيرة ، وذكرت بعضـــها فى التأثير للصورة عند ابن الرومى ، والموازنة بينها وبين غيرها من الصــــور ، لمشاهير الشعراء فى الأدب العربى [(١)]

واحتفظت الصورة عند ابن الرومى بمكانتها ، وتكاملت أجزاؤها فى اتساق مع الغرض ، استوفت عناصرها وفاء بالهدف ، فاستوفى الشاعر العناصر السبعة فى شعره غالبًا ، وإن كان اجتماعهما فى صورة واحدة يرجع إلى طبيعة المادة والفكرة فى الصورة ، وعلى ذلك لن يكون النقص فى بعضها سببا فى ضعفها ، ولا نزولا عن قدرها ، كما أن خلو الصورة من كل العنــــاصر ، لا يترك فيها روحا من فن التصوير ، ولا يذر مسحة من قدرة التعبير ، فيلتقى فيها أشتات من اللفظ اجتمعت بلا روح ، ومنفرقات من الكلم التقت بلا حياة ، ولا يتحقق كل من الروح والحياة فى الشىء إلا باجتماع خصائصه وصفاته ، التى بها يتم التعرف عليها ، ولو لبعض الخصائص والصفات كاللون والحركة والشكل والحجم والموقع والطعم الرائحة ، وما هذه إلا خصائص المحسات فى الواقع ، وبها يتميز الشىء عن غيره .

والألفاظ فى الصورة كانت فى الأصل محسات ، ثم انتقلت إلى الذهن فتجردت من محساتها ، مع القدرة على استحضار المنظر المحس للفظ ، ولذلك نجد الشاعر حينما ينتقى ألفاظا للصورة يستحضر حينذاك عن طريقها الأشكال لها والألوان والأحجام وغيرها فى نسق معين يبعث الحركة فيها ، مثل أى كائن حى منظور فى الواقع ، وقد اتخذ مظهرا من مظاهر الطبيعة .

---

(١) عبقرية ابن الرومى : للمؤلف ١٩٧٥ .

وإذا كان فقد العناصر كلها من الصورة يترك الصياغة بلا روح ولا حياة وقد لا تجتمع كلها فى الصورة ، ويكتفى بوجود بعضها ، إذا كان الأمر كذلك فما العبرة فى جمال الصورة ؟ وما المقياس فى جودتها ؟ والعبرة والمقياس فى ذلك يرجع كل منهما إلى عدم التناقض فيما تواجد من عناصر اضطرت إليها كل صورة حسب طبيعتها ، وما تقتضيه من العناصر المتواجدة فى نسق متحد من غير قلق بين الأجزاء أو تناف فى المعانى،بل تلاحم واتصال بلا خلل فى الخواطر ، أو تضاد فى الأفكار ولكن من الضرورى أن يتحتم وجود بعض العناصر بالذات فى أى صورة تهز العواطف وتؤثر فى المشاعر ، وهى الحركة واللون والشكل والحجم والموقع ، وهذا ما قصدت به البعض ، أما الطعم والرائحة فيتحتم وجودهما إذا استدعاهما الموقع فى الصورة وقد يقتضى الموقع هذين العنصرين ، فى حالة احتياج الصورة - لتتكامل عناصرها - إلى طعم أو رائحة ، وقد لا تقتضيهما ، إذا كانت الصورة ليس بها موطن لهذين العنصرين ، ويحل محلهما الجانب المعنوى لهما فالمعانى لها طعم ورائحة أيضا وإن لم تكن محسوسة .

ومن العسير هنا التحديد الدقيق لهذه العناصر ، والتعرف عليها فى الأدب بالذات ، لغموضها فى الألفاظ ، بعد أن أخذت معنى تجريديا فى الذهن ، وأن كان التعرف عليها يسير فى غير الأدب من رسم ونحت وفن تصويرى ، لتجسيم الألوان ، والأشكال أمام العين والحس .

وعبقرية ابن الرومى فى التصوير تدفع القارىء إلى التعرف على عناصر الصورة ، والحاسة الفنية عنده ، تمكن الناظر من الوقوف التام عليها ، وذلك قدر لا يتيسر لكل الشعراء ، بل للنوابغ منهم التى اكتملت لديه الحواس ، وأن لحاستى السمع والبصر أوفر نصيب من الصورة .

وأشار المازنى إلى هذا بقوله : « وواضح فى شعر ابن الرومى أن إحساسه بالجمال فى الطبيعة وفى الإنسان ، لم يكن من طريق النظر والسمع وحدهما ، بل كان لحواسه الأخرى ، ولا سيما للمس حظ وافر من القدرة على إفادة الاستمتاع بالجمال [١] .

---

(١) حصاد الهشيم : المازنى ص ٣٢٩ .

فالمازنى يرى أن السمع والبصر واللمس والشم حواس يستغلها ابن الرومى فى صوره ، وقد تجتمع فيها ولا يقل أحدها عن الأخرى عنده فى التصوير . ويشير العقاد إلى هذا فيقول : « ولو كان ابن الرومى مصورا لما استغرب منه هذا الولع بالألوان والظلال والأشكال والحركات ؛ لأنه كان لا يستطيع إذن أن يشرع فى عمله قبل أن يلتفت إلى عناصر الصورة المحسوسة ، ويجليها فى روعه ، ويهيئها للظهور على قرطاس »[1] والعقاد فى هذا أصدق حسا ، وأعمق نظرة ، لعبقرية ابن الرومى فى التصوير ، لولا أن هذه النظرة سقطت من أساسها . حين رد العبقرية فى فن الشاعر إلى اليونان وحدهم وقد فصلنا القول فى ذلك سابقا فى مكانه[2] .

ولا تخلو صورة فى شعر ابن الرومى من العناصر ، التى ترتقى بها إلى سماء الفن الرفيع من الأدب ، بحيث إذا ذكرت الصورة الأدبية ، لا تعرف لها إلا هذا الشاعر وليس معنى ذلك أن الصورة التى أعرضها فى مقام اللون أو الحركة تخلو من الشكل أو الموقع أو غير ذلك ، بل تكاد الصورة تجتمع فيها كل العناصر لكن التأمل فى كل عنصر على حده يعين كثيراً على فهم العناصر كلها بدقة وعمق .

العنصر الأول : الموقع :

والعنصر الأول تنبنى عليه العناصر كلها ، وهو أن يتناول الشاعر فى صورته معنى عاما أو حالة نفسية ، أو مشهدا من مشاهد الطبيعة أو حدثا يثير عواطف الشاعر ، أو نموذجا لإنسان معين له ملامحه الخاصة ، وغير ذلك مما لا تخلو منه صورة من الصور ، ولذلك سأكتفى بالصورة التى سأذكرها تمثيلا للعناصر الأخرى ، مع توضيح شكل الموقع فى الصورة .

العنصر الثانى : الحركة :

الحركة عنصر من العناصر الأساسية ، التى ينبغى ألا تخلو منها الصورة ، ولا تشعر بها النفس إلا عقب سكون ، وعلى ذلك ؛ فالحركة تستلزم سكونا ، والأمر كذلك بالعكس ، إذن فالحركة والسكون أمران مسلمان فى كل الأشياء الماثلة لمرآى

---

(١) فى كتابنا « عبقرية ابن الرومى شاعر العصر العباسى دار الأمانة والأنصار القاهرة ١٩٧٥ م .

(١) ابن الرومى حياته من شعره : العقاد ص ٣٠٩ .

العين والحس ، ولو كان المشهود جبلا ، فإن الذهن يقلب الماضى البعيد ، ليتصور الجبل فى بدايته كان رمالا تلعب بها الرياح ، أو حيوانات تجمدت على وجه الأرض أو قواقع بحرية تكونت بفعل العوامل الطبيعية ، وهذا أمر سهل وميسور فى المرئيات المحسوسة ·

لكن حينما يعبر الشاعر فى الصورة الأدبية عن حركة المحسات وسكونها لألفاظ من الذهن مجردة من واقعها ؛ ليبعث الشاعر الحركة فى الخواطر المنصهرة من المتخيلات فيه ؛ فيكون هذا العمل أصعب على الشاعر ، ويحتاج إلى ملكة وإلى جهد ؛ لتسرى الحركة فى الخاطر ، كما كانت لها من قبل فى الواقع المحسوس وكذلك أشق على الناقد حينما يوضح هذه الحركة ؛ ويبين ملابساتها فى الطبيعة وصلاتها بوجدان الشاعر ، حتى تربو المواد المحسة عن خصائصها وهى مشاهدة فى الواقع ، وتزداد فى الصورة الأدبية بحيوية الشاعر ، ويضفى عليها من خواطره وأحاسيسه ، وتلك قدرة فنية أمسك بها الشاعر ، فكان أقدر على تمثيل الحركة وتجسيدها كما هى فى الواقع ، بعد أن لونها بشعوره وفكره الذاتيين ·

وربما يرد علينا الاعتراض ، وهو أن الصورة الأدبية ، أو على الأقل الأسلوب ولو مجردا من الصورة ، قد اشتمل على ألفاظ فيه لكل لفظ واقعه المحس قبل أن يكون فكرا مجردا ، وهو أمر معروف لمن درس النمو فى نشأة اللغة وأطوارها المختلفة ، حتى استقرت فى الأذهان أفكاراً تجريدية ، بل إن واقع اللفظ - المحس يوضح ويعين على ما أقول من خلق الحركة فى التصوير أو الأسلوب عن طريق الواقع المحس المتخيل للفظ ، وهذا أمر يحتاج إلى حاسة الشاعر الدقيقة فى التعرف على الملابسات بين الأشياء فى الواقع ·

ولكن الأمر الذى ينبغى دفعه · وهو التشابه التام بين أسلوبين مع الاتفاق فى الألفاظ المحسوسة فى واقعها الأصلى :

أحدهما : أسلوب ميت لا حركة فيه ·

والآخر : أسلوب حى يموج بالحركة ، وهو ما يوهمه الاعتراض السابق ·

ولدفع هذا الاعتراض نقول : بأن هناك فرقا كبيراً بين الأسلوبين السابقين وهو يرجع إلى الشاعر ، والملكة عنده تبتكر هذه الحركة بين الألفاظ ، بطرق مختلفة تتنوع

حسب الحاسة الفنية عنده ، وهى أن الحركة التى يبتكرها الشاعر ترجع إلى اختياره نسقا معينا فى نظم الصورة ، وأن تنصهر مواد الصـــورة فى أعمـــاق الشعور العميق النابع من عاطفة صادقة فى غير تقليد ولا زيف ، ومدى صلتها بأحاسيسه وخواطره ·

ولا يظن آخر أننى أريد بالحركة هنا عنصر الزمن تنبنى عليه كل صورة ، وهو ما يسمى بالإيقاع والوزن والقافية ، . فهذه الأمور تقوم فى أبسط أجزائها مثل الوزن العروضى « فاعلاتن » تقوم على توقيعات مختلفة تشمل كل توقيعة أو كل جزء منها على حركه وسكون ، ويتكرر كل منها فى الوزن السابق · فمثلا « فا » حركة وسكون ، « علا » حركتان وسكون و « تن » حركة وسكون وهكذا .

إننى لا أقصد هذا النوع من الحركة والسكون ، فهو أمر يرجع إلي الموسيقى الخارجية للصورة وهو ضرورى فى نظم الشعر ، واتفاق الشاعرين فى اختيار نوع معين من الوزن الشعرى مما يتناسب مع الفخر مثلا أمر يشبه الأمر السابق فى لزوم الوزن للشعر · وسيأتى تفصيل ذلك فى مكانه إن شاء الله تعالى .

ولكن الذى أقصده - كما يفهم مما سبق - هو الحركة التى تتبع من الواقع المحس للكلمة كما هى فى مرآى العين ، وملتقى الحواس عند الشاعر مع الصبغة الجديدة التى فاضت على المواد الطبيعية من مشاعره وخواطره ، وهو فرق كبير بين الحركتين ، يظهر أكثر حينما نحدد ذلك فى الصورة عند الشاعر « التى لا تخلو من هذا العنصر ، والحركة فى صورة ابن الرومى تتخذ أشكالا مختلفة هى :

أولا السرعة فى الحركة كما فى قوله :

ما أنسى لا أنسى خبازا مررت به   يدحو الرقاقة وشك اللمح بالبصر

ما بين رؤيتها فى كـفـه كـرة   وبين رؤيتهـــا قوراء كالقمر

إلا بمقـــدار ما تنداح دائرة   فى صفـحة الماء يرمى فيه بالحجر

فالحركة فى صورة ابن الرومى تأخذ شكل الدرجة المألوفه للمحسوس فى الواقع سرعة وبطئا ، وهذا ما يسمى بالصدق الفنى فى التصوير ، والحركة هنا سريعة متلاحقة ، وليست صاخبة ثائرة ، بل التصوير والحركة هنا سريعة متلاحقة ، وليست

صاخبة ثائرة ، بل سرعة فى هدوء وتعقل ، وجودة وإتقان فى صنع الرقاق، كالسرعة فى دوائر الماء الهادىء الراكد ، ولو كان ماء ثائرا هائجا كالبحر المتلاطم أمواجه لا نعدمت الدوائر على سطحه تماما كسرعة الخبار الناشىء التى تفسد الرقاق وتشوه جمال الصنعة فيه ، إنها عبقرية ابن الرومى ، التى تختار المواد وتنسق بينها على نحو تنبع منه الحركة الملائمه مع أجزاء الصورة وطبيعتها ·

والموقع فى هذه الصورة هو المشهد المألوف عند الناس ، والمعروف لديهم وهو خباز الرقاق ، وصانع الخبز ·

ثانيا : البطء فى الحركة :

وقد تحتاج الصورة إلى البطء ، فيبدع الشاعر فيها حيث يقول عن اشتعال الشيب فى الرأس :

أما رأيت الدهر كيف يجـــــرى

يظهر ما أكتمـــــــه من عمْرى

بأحرف يخطـــــها فى شعرى

يمحو بها غض الشــــباب النضر

إذا محا سطـــرا بدا فى سطر[1]

لو حذفت كلمة « كيف » لاستحالت الحركة إلى سرعة لا تتناسب مع موضوع الصورة ؛ لكنه النظم العجيب الذى أمسك به ابن الرومى فهو يجيد كيف يختار الألفاظ ، ويعرف مكانها من النظم ، يريد بهذه العبارة « كيف يجرى » أن يوضح كيفية سريان الضعف والكبر فى جسد الإنسان موزعا على مساحة عمره فى انحدار خفى ، والإنسان يجاهد نفسه فى كتمان الضعف وإسدال الحجب على العجز ، حتى لا يفزع إذا رآه ، أو يصير هينا فى نظر الناس إذا رأوه ، ولكن الشيب يبدى هذا الكتمان بهمسة تهمس فى أذنه كل يوم ، وتمحو خطا من الشعر الأسود فى نضارة الشباب الذاهب ، ليخلفه خط أبيض آخر فى مكانه ، ويتركه فى ضعف ، والشيب

---

(١) ملحوظة : كل الشعر الذى سيأتى محقق من ديوان ابن الرومى المخطوط على نحو ما سبق فى الهامش ·

يفعل هذا رويدا وعلى مهل ، وخاصة إذا تذكرنا الرسام الماهر ، المتئد الحركات حينما يمحو خطا ولونا من اللوحة بدقة وحذر ، ليضع مكانهما خطا ولونا آخرين فى تأن ومهل .

العنصر الثالث : الألوان :

والصورة الأدبية لا تخلو بحال من اللون فيها ، من أحمر وأخضر وأبيض وغيرها من الألوان المركزة والخفيفة ، أو من لون نتج من نوعين مركزين ، فنبع منهما لون آخر يحمل عناصرهما معا ، وليست هذه هى المقصودة عندى من الألوان فحسب ، بل أضيف إليها كذلك ما توحى به بعض الألفاظ من رموز تدل على لون أو معنى فيه شبه اللون فمنها ما يوحى بالحزن والألم من الألوان الشعرية ، مثل (القتام) و (البكاء) و (الدموع) و (جمود العين) و (الظلام) و (الضباب) ومنها ما يوحى بالإرتياح والفرح مثل (البهجة) و (الصفاء) و (القمر) و(والشمس) و (الفجر) . ومنها ما يوحى بالقوة مثل (الصواعق) و (الرعود) و (الصراع) و (السلاح) ، (الفتك) ، (القتل) وغيرها كثير من ألفاظ اللغة التى تحمل ألوانا مختلفة تتجسم فى اللفظ من كثرة تداوله بهذا المعنى فى التصوير الشعرى ، حتى عرف به بين أخواته من الألفاظ كسائر الألوان الشائعة من أبيض وأسود وغير ذلك ، وهو ما يدفعنى إلى الحكم بالتشابه بينها وبين الألوان فى لغة الشعر خاصة .

هذه الألوان كلها كالحركة فى الصورة ، تحتاج إلى قدرة الشاعر فى الملائمة بينها وبين المعنى ، وعبقرية فى إشاعة الألفة بينها ، مما يتفق مع الغرض من الصورة وابن الرومى من أقدار الشعراء فى ذلك لتمثيل اللون على أتم وجه فى مواد الصورة من غير تنافر بينها وبين المعانى ؛ فيصبغها بمزيج مناسب فى نسق عجيب ، وتوزيع دقيق ، حيث يصور (قوس قزح) فيقول :

وقد نشرت أيدى الجنـــوب مطارفا على الجو دكنا والحواشى على الأرض
يطرزها قوس الســــــحاب بأخضر على أحمــــــر فى أصفر إثر أبيض
كأذياال خود أقبلت فى غــــلائل مصبغة والبعض أقصــــر من بعض

يصور قوس قزح بألوانه الساحرة المختلفة ، وأضوائه النارية ، التى تشيع الدفء

أيضا فى السحب من أجل الشاعر ، وقد ارتدى الجو المقشعر أثوابا من السحب فوق أثواب ، قد طرزت بألوان قزح ، كالشأن فى غادة جميلة ، وأقبلت فى بكرة الصباح الطرى ، بأثواب مختلفة الألوان ، أسدل بعضها فوق بعض فى استدارة ، وبعضه أقصر من بعض ؛ ليتم التألف بين الألوان والأضواء ، الدكنة والظلال ، حتى يسرى الدفء فى الجو والغادة الناعة ، التى استيقظت تميس بأثوابها فى الفجر الطري فى تناسق وائتلاف بين الألوان والمعانى ، وانسجام وتلاؤم بين الأضواء المشبعة بالبرودة وبين المشهد الساحر

العنصر الرابع : الشكل :

وابن الرومى يوفى الشكل فى الصورة ، ويشد أركانها من شتى الجوانب فى إطار قوى متماسك ، يتلائم فى دقة مع الغرض من الصورة ، فحينما يسخر من إنسان لا عقل له ولا ثقافة ولا أدب ،يعطينا هيكله قائما وشكله مستويا فى نموذج إنسانى يبقى ما بقيت الإنسانية كما فى قوله :

طول وعرض بلا عقل ولا أدب　　　فليس يحســن إلا وهو مصلوب

كتلة خشبية أسند الهواء نواحيها من كل جانب ، فكادت تسقط على الأرض لولا أنه مشدود بجاذبية الأرض فى توازن بين مجالها الجذاب ، كالشأن فى الجمادات والصخور والأخشاب ، والكتل التى اتخذت مواقعها مثله تماما من الطبيعة ·

ومشهد الشمس وقت الغروب ، وموقعها قرب انتهاء مسارها ، يلون منه الشاعر شكلا لإنسان مريض ، يقاوم المرض طمعا فى الحياة ، ولكن قوة القضاء أكبر من مقاومته فيستلسم لها هنيئة ليقاوم من جديد حتى الأنفاس الأخيرة إذا حسم القضاء ؛ أو شكل إنسان متعب من جهد متواصل ، ومشقة متتابعة ، وهو جالس بين أحبائه وأهله آخر النهار ، ويغالب النوم فى صراع متبادل ، فيرنق أجفانه تارة ويغمضها وهكذا ، حتى يسرى فى أحشائه كلها فلا يستطيع الفرار من سلطانه · إنها الشمس فى آخر محاولة لها ، وهى توشك أن تلتف فى جنح الليل البهيم ؛ حيث يقول ابن الرومى :

كأن خبو الشمس عند غروبهـــــا　　　وقد جعلت فى مجنح الليل تمرض

تخاوص عين بين أجفـــائها الكرى　　　يرنق فيها النـــــــوم ثم يغمض

العنصر الخامس : الحجم :

ولا ينسى ابن الرومى حجم المواد فى التصوير خفة وثقلا ، فهو يعطيها الوزن الملائم لها لتكتمل صورتها وتضاهى واقعها ، ويأتى لها بالأشباه والنظائر ، حتى يتحدد معالمها ، ويتضح ثقلها ، وتبرز كثافتها ، وحين يصور « قالى الزلابية » فى مشهد محبوب ، وموقف مألوف يقول :

ومستقر على كرسيـــــه تعب ‏ ‏ روحى الفداء له من منصب تعب

رأيته سحـــرا يقلى زلابيـــــة ‏ ‏ فى رقة القشر والتجويف كالقصب

كأنما زيته المغلـــــى حين بدا ‏ ‏ كالكيمـــياء التى قالوا ولم تصب

يلقى العجـــين لجينا من أنامله ‏ ‏ فيســـتحيل شبابيكا من الذهب

فى نهم الزلابية ، وفناء الروح فى سبيلها ، وتطفل فى المشتهيات ، وغرام بالمأكولات يجيد الشاعر فى براعة الحجم لها ، والدقة فى معرفة وزنها ؛ فهى رقيقة القشرة مجوفة الداخل كالقصب ، ضاعف من خفتها تفاعل الزيت المغلى مع ماء العجينة فاحترق الماء كله وتبخر جميعه ، ومن هوان وزنها وفراغها ، اتخذت شكل الشبابيك « كالمشبك » حلوى معروفة اشتهرت بها « دمياط » اليوم ٠

تجويف فى الداخل وفراغ بين التجويف ، خفة فوق خفة ، حتى تكاد أن تطير من يد الصانع ؛ لتستقر فى معدة ابن الرومى ، ويقول فى حجم آخر :

فيل وأوزن منـــــه لو يوازنه ‏ ‏ فى الحلم والعلم لا فى الجسم يعسوب

فابن الرومى يحدد وزن المهجو فى حالتين مختلفتين ، فإن كان المقياس فى الوزن بالحجم والضخامة ، فالرجل أثقل وزنا من الفيل ، وأعظم ضخامة منه ، وهو أضخم الحيوانات المفترسة ، فيكون المهجو أضخم بنى الإنسان ، الذين يأكلون كما تأكل الحيوانات ، وإن كان المقياس فى الوزن بالعقول والآداب ، فحينئذ يهبط المهجو لخفته ، حتى يصير فى هوان النحلة وضعفها ، مع أنها تحمل فى جسمها الصغير السم النافع ٠

العنصر السادس : الطعم :

وقد تخلو الصورة الأدبية من هذا العنصر ، من غير أن يؤثر فى جودتها تأثيرا ينزل من قدرها ، ما دام موقع الصورة لا يستدعى الطعم الحسى فيها ، فإن كان الغرض منها يتصل بالمطعومات أصبح الطعم من الضرورى لها وكأنه أساس وعنصر من عناصر الصورة ، لابد أن يكون موجودا فيها ، وخاصة عند الشاعر النهم فى المطعومات الشره فى المأكولات ، لأن قسوة الدهر عليه هى التى حرمته من شبابه مبكرا وتبعا لذلك حرم من متع الحياة ، فاندفع ليعوض ما فاته من شبابه ، غارقا فى المأكل والمشرب ظنا منه أن فى ذلك تقوية لجسده، وبخاصة فى صورة « قالى الزلابية » التى سبق الحديث عنها فى الحجم حيث نشم منها رائحة الزيت المقلى، فيسيل لعابنا من سحر الزلابية ودقة صنعتها ، وصفاء عجينها ولونها الذهبى الذى يهيج المعدة وتتلوى منه الأحشاء شوقا وجوعا .

وتلك براعة ابن الرومى فى تصويره للمطعومات ، ودقة إحساسه فى تمثيله لها ، مما يدفع القارىء إلى اشتهاء هذا الصنف من الطعام ، كما أثار شهوة الشاعر فأجاد تصويره .

قطائف قد حشـــيت باللوز

والسكر الماذى حشـــو الموز

تسبح فى آذى دهن الجـــوز

سررت لما وقعت فى حـــوزى

سرور عبـــاس بقرب فوز

والصورة هذه تقوم فى جميع أجزائها على المطعومات ، ففيها « العجين والموز والسكر والدهن والجوز » . ورد فى نظم عجيب يؤدى إلى براعة المطعوم الشهى والدقة فى صنع القطائف مما تتشوق إليه النفوس ، وتشرئب إليه المعدة السابحة فى لعاب الفم لتلتهمه التهاما ، إن أصابعنا تكاد تسبح الآن فى السكر الماذى ، وتسرى حرارة الدهن فى الجسد ، فتجدد النشاط فى النفس ، وتدب فيها الحياة ، وفى النهاية تحكم على ابن الرومى بأنه ليس مصورا فحسب بل أنه الصانع للقطائف الماهر فيها

ومهارته فى الطعم ليست بقاصرة على الزلابية والقطائف ، بل المطعومات كلها لأدنى ملابسة فى خياله الخصب العميق ؛ فحينما يصور فساد « الأذواق » فى الناس لأنهم لم يفهمرا شعره ، ولم تهزهم صوره ؛ فجنوا عليها ، وطعنوا فى شاعريته حيث يقول :

ما خمـــــدت نارى ولكنى	ألقى قلوبا نارها خـــامدة
قد حـدثت فى دهرنا أنفس	تستبرد السخـــنة لا الباردة
كما تعاف الطيب المشـتهى	من الطعام المعدة الفاســدة

وموقع الصورة هنا ليس الطعام والشراب ، ولكنه فن دقيق هو الشعر وصناعة لطيفة هى التصوير الأدبى ، تشبه صناعة الطعام والشراب ، وتلتقى درجة الجودة فيها جميعاً فى حاسة واحدة وهى حاسة الذوق الذى يميز بين الغث والسمين والردىء والجيد والفاتر والبارد والصحيح والمتوسط والفاسد ، وهذا الطعم معنوى وليس حسيا كما فى القطائف .

اختلت القيم فى النفس ، وانتكست المقاييس فى العقول ، فأصبح البارد عند الناس فى ذوقهم ساخنا ، والساخن لديهم باردا ، فأشبهت النفوس المعدة الفاسدة التى يتحول المر فيها حلوا ، والحلو مرا ، ويصير الطيب المشتهى من الطعام خبيثا معافى ، والخبيث المعافى منه طيباً مشتهيا .

هؤلاء هم الذين انطمست حواسهم ، وفسدت أذواقهم ، فعموا عن الشعر الرائع، وضلوا عن التصوير الأدبى الدقيق ، ألم تكن معى فى أن ابن الرومى كان طباخا ماهرا وذواقا خالقا ؟ فما دام الحديث عن الأذواق ، فقد أعد للطعام عدته من النيران والمياه الباردة والساخنة ، والطيب من الطعام الذى يغرى بانفتاح الشهية مما يتصل بمائدة المرضى فى عصره .

العنصر السابع : الرائحة :

ومكان هذا العنصر من الصورة كالطعم تماما منها ، إن حاجة الشم عند الشاعر من أرهف الحواس ، فالأنف تذوب فى رائحة الطيب من المشمومات ، وتنعم فى ريحان المشتهيات حتى يشعر القارىء بطيبها ونفحها ، فتقوى حاسة الشم وتحيا ، إن

كانت مما تألف التمايز بين الروائح والعطور ، وبين النتن والمكروه ، حيث يصور ابن الرومى رائحة الشواء الذاكية فى السمك ، وقد شعشعت خياشيمه ، وفاضت عن أنفه فيقول :

بيض كأمثال السبـــائك بل | مشحونة بالشحـم كالعلك
تغنى عن الزيات قاليهـا | وتبخر الشـاوين بالودك
فليصطد الصيـــاد حاجتنا | تصطـــد مودتنا بلا شرك

هذه الرائحة تكاد تنطق ، لتفصح عن جودة السمك · فقد أغنى دهنه ، وزيته الناتج عن امتلاء جسمه ، واكتمال بنيانه ، ومن عانى - بخاصة أهل الشواطىء - تجربة الشواء ، فإنه يستطيع أن يميز بدخانه المتصـاعد منه جودة السمك ورداءته فيحكم على سمك ابن الرومى فى الصورة هنا ، بأنه من النوع الجيد وخاصة فى الشواء ·

وابن الرومى يشم الروائح حتى وإن لم يعانيها ويأكل منها ، وبعض الناس فى عصره يأكلون الطعام ولا يشمون رائحته ، أمر عجيب وتناقضات غريبة يقول :

ترى الأقوام يعتـــلفون ثوما | ويغشون المجالس كالهموم
فشهم القـــوم مأثوم بخمر | وفدم القـــوم مأثوم بثوم
فإن عيـــــرتهم بالنتن قالوا | كذا نكهـــات أفواه القروم
فسوء الفعـل يردف سوء قول | ونتن القـوم يردف نتن لوم
ألا قبحـــا على قبح وسحقا | لهاتيك المنـــاظر والجسوم

هؤلاء بحاستهم الميتة لا يميزون بين الروائح ، فهم أشبه بالبهائم التى تعتلف الحشائش والنباتات الرديئة ، ويؤذون غيرهم بما أصيبوا حين يغشون المجالس ورائحة الخمر مع حرمتها أطيب عند الشاعر من رائحة الثوم ، الذى نهى الإسلام المخالط عن أكله ، لأن الفضيلة تأباه والذوق ينفر منه ، وبلغ من غفلتهم أنهم يدعون بأنه طعام السادة من الناس ، وهذا يدل على سوء فعلهم وقولهم ، ومن ساء فعله وقوله تبلدت

حواسه ، وفسد ذوقه وفاحت أنفاسه الكريهة بالنتن الخبيث ، ومثل هؤلاء تلفظهم الحياة لقبحهم وتسحقهم لقذارتهم .

رائحة الثوم الكريهة فى أنف ابن الرومى قد عرف عن طريقها أخلاق الناس وفضح القبيح فيهم ، لأن من لا يقدر مشاعر الآخرين ، ويؤذى أحساسهم جدير به أن يعيش بعيداً عنهم ، حتى لا يلوث هواهم النقى الزكى .

* * *

الفصل الخامس

الموسيقى فى الصورة الشعرية

الفصل الخامس

الموسيقى في الصورة الشعرية

بين الصورة الأدبية والفن التصويرى والموسيقى :

لكى تتميز الصورة الشعرية عن أنواع الفنون الأخرى ، وتزداد وضوحا فى ذاتها ، ينبغى أن نذكر كل نوع مما يعين على التمايز ، وتوضيح المفهوم للصورة الشعرية ، ويلتقى فن التصوير فى الشعر مع الرسم التصويرى والتشكيلى والموسيقى فى عدة أمور ·

(أ) أنها جميعا صور تحاكى الطبيعة ، بما فيها أقوال الناس وأفعالهم ، سواء أكانت هذه الطبيعة تحاكى مثالا فى عالم المثل كالأفلاطونية أو هى نفسها المثال ولا تحاكى سيئا كما عند أرسطو ، الذى رأى أن الفنانين فى عملهم ، يخلقون ويبتكرون أعمالهم الفنية ، وليس من الضرورى أن تكون المحاكاة مطابقة تماما للمثل وهى الطبيعة[1] ·

(ب) أن الجمال هو الغاية من هذه الفنون أولا ، ثم يلى ذلك الخير والفائدة ·

(جـ) أن مقياس الجمال فيها يرجع إلى الذوق ، لا إلى قواعد عقلية وحدود منطقية ·

(د) أن الجمال فيها يرتبط بصورة محسة منها ، لا بكل الصور بخلاف العلم الذى يستقرى الجزئيات والصور وما بينها من شبه ؛ ليقرر قاعدة عقلية عامة ·

(هـ) أن هذه الفنون تظهر فيها الشخصية والإبداع الفردى ؛ لذلك نسب العلماء والنقاد الاختراع فيها إلى الإلهام ·

(و) أن فنى التصوير فى الشعر والموسيقى يتفقان فى اعتمادهما على الصوت بما يحوى من خصائص فى الطول والقصر ، أو الشدة واللين ، ويستعيض الرسم عن الصوت بالألوان والأصباغ ·

---

(١) النقد الأدبى الحديث: محمد الغنيمى هلال، فى النقد الأدبيد· شرقى ضيف ص ٨٩ ·

(س) أن كلا منها رمز ، يعبر عن حالة شعورية معينة عند المبدع لهذه الصورةالمختلفة ، ولكل من هذه الفنون خصائص تنفرد بها ، لتتميز عن غيرها ٠

أولا : تعاقب الحركات :

الصورة الأدبية والموسيقى تتوالى فيها الحركة بعد الأخرى ، وتتعاقب فى سرعة، ولا تكتفيا بحركة واحدة ، لأن الكلمة فى الصورة مثل (المستقبل) مثلا تضم عدة توقيعات أل - مس - بل ، وكل توقيعه تشتمل على حركة وسكون وتستغرق لحظة من الزمن ، ويتوالى التوقيعات يتوالى الزمن ، ويتبع ذلك توالى الحركات لكل مقطع ، وهكذا فى كل كلمة هذا من ناحية المدلول الصوتى للكلمة ولها أيضا مدلول معنوى يدل على الحركة كما يفيده الفعل المضـــــارع مثلا فى قولنا (يدرج) فأنه يفيد الاستمرار فى الحركة ٠

وفى الموسيقى التوقيعات الصوتية المتكررة فى تتابع ، يوحى بالجركة ، وليس فيها مدلول يفيد الحركة ، كما يدل عليها الفعل المضارع فى الصورة الأدبية ، وتكتفى بالحركة الصوتية فقط لا الدلالية ٠

وبعض النقاد يسمى التوقيعات الصوتية بالتشكيل الزمانى[١] والبعض يسمسه بالحركات النفسية ، لأن الشعر حركة وزون ، وهو الفرق بين الشاعر والمصور[٢] ٠

وأما الرسم التصويرى فإن استطاع المصور أو المثال فيه أن يعطى المنظر حركة واحدة ؛ فإنه لا يستطيع أن يثنيها ، بل يقف عند حركة مفردة ، لذلك كانت وظيفة التصوير ، أن تعطينا المنظر دفعة واحدة ، بخلاف الشعر ، فيعطينا إياه على دفعات كل دفعة تمثل حركة نفسية[٣] ٠

ثانياً : الموقع :

الشعر يعتمد على الموقع كمـــا يعتمد على الحركة ، لأنه فن زمانى ومكانى معا ، فالكلمة السابقة تأخذ موقعاً فى مرأى العين ، ودلالة فى نفس المتلقى ، وتتخذ لنفسها مكانا فى التركيب ، يضفى عليها معنى آخر ، أما فن الرسم فهو مكانى

(١) التفسير النفسى : « د ٠ عز الدين إسماعيل ٥٥ ٠

(٢) ساعات بين الكتب ٠ العقاد ٤١٠ ، ٤١١

(٣) حصاد الهثيم : المازنى ص ١٣١ ٠

صرف ؛ لأن الرسام يختار حيزا ومكانا من الطبيعة ؛ لتعمل فيه ريشته أو إزميله وأما الموسيقى فلا حظ لها من المكان والدلالة ؛ لأنها سمعية فقط ، تعتمد على التوقيعات الصوتية (الزمنية) ، التى تتوالى وتترددعلى طبلة الأذن ، وعلى ذلك فالمادة عند الشاعر هى اللغة وقد تم تشكيلها ·

وعند الرسام اللون مثلا ، وهو مادة غفل لا تظهر إلا فى توزيعها على رقعة الرسم ، وهنا تظهر براعة الشاعر فى تجاوزه ظاهر مادته الحسية إلى ما وراءهامن الرموز والمشاعر ؛ ليصنع منها تركيبا فنيا زاخرا بالمشاعر والأحاسيس ، بينما الرسام يعتمد فى تشكيله للصورة على ظاهر المادة المحسوس[١] ؛ لذلك تبدو صعوبة التصوير الشعرى ومقدار ما يعانيه الشاعر من جهد ، ومن هنا كانت أهمية الصورة الشعرية لما تزخر من معانى إنسانية فياضة ، ولا يحوى الرسم إلا وحيا ضئيلا منها عند نوابغ الرسامين أو المثالين ·

ثالثاً : تصوير القبيح :

الرسام التصويرى أو التشكيلى يهتم فى معظم أحواله بتصوير المناظر الحسنة وأما صور المناظر القبيحة ، فإنها تبعث الناظر على النفور والاشمئزاز ؛ لأنه يعطى المناظر دفعة واحدة ؛ فيهجم على المتلقى ، ويفجأه بدمامته ، فتتقزز نفسه ؛ « لأن المصور يستطيع أن يجمع على اللوح كل مكونات الدمامة ؛ فتأخذها العين دفعة واحدة[٢] ، وإن وقع له إعجاب بتصوير القبيح ، فإنما يرجع إلى عبقرية الفنان » عن طريق إبداعه الفنى لا عند الموضوع القبيح ؛ لذلك ينتهى الإعجاب سريعاً ، بمجرد التحول عن الصورة المرسومة ، بينما الشعر يصور القبيح على فقرات وفى بطء وليس دفعة واحدة ، ولذا لا يحس المتلقى بقبح الصور ، لأنـها جاءت مقطعة الأوصال ، « التنغيص المستفاد من الصورة يضعف ويفتر فى الشعر حتى لا يكاد يحس ، وإذا كان الشاعر يفسد عليك الأمر إذا هو عالج وصف الجمال ، فإنه يهون عليك التغثية حين يسرد أوصاف الدمامة بخلاف المصور ؛ فإنه يغثى النفس ، ويكرب الصدر بتصويرالدمامة ، ويسر بتمثيل الجمال[٣] » ·

---

(١) التفسير النفسى للأدب ص ٥٧ ·

(٢) حصاد الهشيم : المازنى ١٣٩ ·

(٣) المرجع السابق ك ١٣٩ ، ساعات بين السكبت : العقاد راجع ٤٠٩ ، ٤١٠ ·

رابعاً : الشعور :

الرسم التصويرى مادة تشكيلية جافة مجردة من شعور الرسام وعواطفة ،وإن أحيا فى النظارة شعورا أو عاطفة ، ولكن الشعر الخالد هو الذى يضمنه الشاعر شعوره ، ويلهب التصوير بعاطفته الجياشة ، فهو مستودع لما ترخر به نفس الشاعر من مشاعر وخواطر وأحاسيس ، فالرسام يرسم الصورة ، والشاعر ينقل إلى القارىء أثر الصورة فى نفسه ، كما يقول ابن الرومى حين ينقل إلينا أثر الصورة فى نفسه :

ذات وجه كأنمـــا قيل كن فر دا بديعــــا بلا نظير فكانا

ومتى ما ســـــمعت فشدو يطرد الهم عنـــك والأحزانا

هى حلمى إذا رقلـــت وهمى وســــرورى ومنيتى يقظانا

ولذلك نعى العقاد على دعاة الوصف المحسوس الذى اشتغل به المقلدون زمنا طويلا (لظنهم أنهم يرتقون إلى ذروة الشعر كلما ارتقوا إلى ذروة التصوير والتشبيه بالمحسوسات)[١] ، فالرسم فى أصوله وقواعده ينقل المنظر ، ليعبر بذاته عن الأثر الجمالى ، أما الصورة الشعرية فعمادها نقل التأثير الجمالى فى نفس الشاعر إلى الآخرين . « إن وظيفة التصوير هى أن ينقل المرئى نقلا تتوافر فيه معانى الجمال مع مراعاة قوانين الرسم ، والأصول التى ترجع إلى السنن المقررة أما التأثير والواقع فشىء خارج عن المصور[٢] .

وقد استطاع أحد النقاد المعاصرين أن يطبق قوانين الرسم وأصوله على الصورة الأدبية ، فأعطاها إياها ، وأعطى ما للرسم للصورة الأدبية ، من التكامل والزاوية والإيحاء أو الظل والترابط والإطار ، وسماه المذهب التصويرى[٣] .

ويريد بذلك أن يصبغ النقد بالعلمية الموضوعية بخصائصه الدقيقة الكاملة وهو فى هذا ينزل النقد الأدبى إلى الشكلية المحضه ، ولا يصلح لتطبيقه على كل أجناس الأدب من شعر ونثر وخطبة ومقالة وقصة وأقصوصة مسرحية وفن السيرة .

خامسا : الرسم التصويرى يكون مجردا عما يفيده من المشمومات والمذوقات

---

(١) ساعات بين الكتي : العقاد ٤١٢ .

(٢) حصاد الهشيم : المازنى ١٣٧ .

(٣) المذاهب النقدية : د . ماهر حسن فهمى ص ٢٠٠٣ وما بعدها .

ولكنها قد توجد فى التصوير الشعرى ، حتى لو استطاع الرسام أن يأتى بها فى لوحته كالوردة مثلا ؛ فإن جمودها فيها سيفقدها رائحتها ، بينما حركتها التى تتبع النطق بها فى الصورة الشعبية ، هى التى تولد فينا الشعور بالرائحة الزكية لها ·

سادسا : اللوحة التصورية توحى بومضة سريعة لمعنى واحد كالفرح أو الحزن أو الاستغراق فى التفكير إلى غير ذلك ؛ بينما الصورة الأدبية حافلة بكثير من المعانى والمشاعر والخواطر والعواطف المتدفقة ؛ وكلما تعمقنا خلالها أعطت لنا جديداً من مخزونها فى تجربة الشاعر ، التى تفيض عما فيها من موروثات التاريخ والماضى وما طرأ عليها من حياته وعصره وآماله وآلامه ، ويستطيع الناقد البصير بالاستقصاء أن يتعرف عليه من الصور الشعرية ، ولا يتأتى ذلك فى الرسم التصويرى من صورة أو تمثال ، أما الموسيقى إن حفلت بهذه المعانى والمشاعر ، إلا أن النفس لا تستطيع تفسيرها ، كما هو الحال فى الشعر ·

تحدثت عن خصائص الكلمة والعبارة من حيث دلالتها على معناها ، سواء أكانت الدلالة وردت عن طريق الحقيقة فيهما أو عن طريق الخيال ، أو عن طريق الأضواء والظلال ، التى تقع من وراء الحقيقة والخيال ، وذلك فى عناصر الصورة الأدبية :

بقى من حيث القسمة ، نوع آخر من الخصائص ، وهو دلالة الكلمة عن طريق موسيقاها فى الصورة الشعرية ، سواء أكانت نابعة من سلامة الحروف وخفتها على السمع : وتميز مخارجها · أم نابعة من نسق التركيب وائتلاف الكلمات فى نمط إيقاعى متماثل ، على أن يصور هذا وذاك المعنى ، ويحكى ما يتفق والمغزى فى الصورة الأدبية ·

ويخيل لى أن هذا الفصل دقيق ، يحتاج إلى جهد مضاعف وكبير ؛ وذلك لأسباب لا تخفى على النقاد جميعاً ، تؤدى إلى كثرتها واختلافها وبخاصة بعد ظاهرة الشعر الحر الذى اتخذ له مكاناً بجوار القالب الموسيقى المعروف ، الذى اشتهر به الخليل بن أحمد فى علم العروض والقافية - تؤدى الأسباب هذه إلى نتيجة تكاد تكون ذاتية ، لكل وجهته فيها ، لأن الإيقاع فى الصورة الأدبية بخاصة ، وفى القصيدة بصفة عامة ، يمثل حالة شعورية للشاعر ، وغالباً ما تكون غامضة ، ولو كانت واضحة للناقد ؛ فإنه على الرغم من تمثيله للموقف الشعرى ، ومراعاة النقد

الموضوعى والفنى من جانب ؛ فإنه سيفسر تلك الحركات والسكنات فى الإيقاع الموسيقى تفسيراً نابعاً من شعوره ، وإن تفاوتت هذه الدرجة ، بمقدار تمكن الناقد من النقد الخلاق المنزه عن الهوى ، ومقدار أصالته ودقته المبرأة من التقليد والزيف ·

ومما يخفف هذا العبء أن ما يقتضيه الموضوع هو توضيح العلاقة بين الإيقاع وبين الصورة ، وما يتبعها من تلاؤم وانسجام ، الذى نحن بصدد نهايته الآن ·

والموسيقى وهى تعبير رمزى من شعور أو عاطفة خاصة وعلى نحو خاص وهى فى ذاتها فن مستقل له أصوله ، ولكن الإيقاع فيه ليس مقصوراً عليه ، بل لقد نالت الفنون الأخرى حظاً منه ، يختلف كل منها من حيث : الشكل ، والنوع والدرجة ، والوضوح ·

فالشكل فى الرقص : حركات فى أعضاء الجسم المختلفة للقائم بالرقص ، وفى الرسم : رقعة وألوان وأضواء ، وفى التمثال : تمايز بين أجزائه المختلفة ، وفى الأدب: صوت تستقبله أذن الناقد ويجرى على ذوقه ·

ومن حيث النوع : فنراه فى الرقص : حركات وسكنات مختلفة · وفى الرسم : وثبة تدل على حيوية اللوحة ، وفى التمثال : توفز ولو فى بريق عينه وفغرفاه وفى الأدب : حركات وسكنات تتمثل فى حروف صامته ، أو علاقات صائتة ·

ومن حيث درجة الإيقاع · فى الرقص قد تعنف الدرجه أو تنساب حسب اللون المعروض ، ولكنها تنتهى بانتهاء الموقف والمشهد ، وفى الرسم والتمثال : تقدير درجة الحركة فيهما بلمحة أو لحظة من الزمن ، وفى الأدب تختلف فيه درجة الإيقاع حسب الغرض ، وتبقى ما بقى النص الأدبى متداولا بين الناس ·

ومن حيث وضوح الإيقاع : الرسم والتمثال ، يكاد يكون الإيقاع غامضاً فيهما مما يحتاج إلى دقه ملاحظة للوقوف عليه · والرقص أكثر وضوحاً منهما ، وإن كان دون الأدب فى الوضوح ، بحكم أن لغته لا يستغنى عنها إنسان ، فبها يتعامل ويعيش بين مجتمعه ، كإنسان اجتماعى بطبعه ، حتى أن غير المتعلم من عوام الناس، يدرك مدى خفة إيقاع اللغة وثقلها على سمعه ، أو قبول ذوقه لها أو نفرته منها ·

ولهذا نرى مما سبق أن الأدب أقوى إبقاعا من حيث الشكل والنوع والدرجة

والوضوح ، وخاصة فى الشعر قسيم النثر بأنواعه المختلفة ؛ لأن النثر وإن احتوى على الموسيقى الداخلية والخفية ، فإنه مجرد من الوزن ولزوم القافية اللذين هما من عمود الشعر ، وبهما يتميز عن غيره ، ولولا هما لضاع الشعر العربى الجاهلى لتمكنه من الحافظة وسهولة تناقله بين الناس ، كما ضاع معظم النثر قبل عصر التدوين .

والموسيقى بأنواعها فى الصورة الأدبية عنصر أساسى كبير فيها ، وركن أصيل تعتمد عليه ، بحيث إن تجردت منها الصورة فقدت قيمتها ، وخرجت من دائرة الأدب إلى دائرة أخرى ، تهتم بتوصيل الحقيقة على أى وجه ، من غير إثاره للمشاعر، وبالإيقاع فيها يكتمل الشكل الفنى لها على أى وجه ، من غير إثاره للمشاعر ، وبالإيقاع فيها يكتمل الشكل الفنى لها ، بحيث تعد من عيون الأدب التى تجذب عشاقه ، وتكون موطن الدراسة والتحليل والنقد . وهذه القيمة الفنية للصورة الأدبية على النحو السابق ، ترجع إلى أسباب عديدة ترتقى بها ، وتستحق الحكم بالجمال والجلال .

فالعاطفة فى الإنسان تقف إزاء العقل ، وتمتزج بألوان الفكر فيه ، وتعمل المشاعر أيضاً فيه على تعميق الأفكار وإثرائها ، وإضفاء الحيوية والقوة فى كل جزئياته وعلى ذلك فلا يمكن أن تثير فى الآخرين العاطفة أو تهز مشاعرهم إلا بعمل مشحون بالعاطفة والمشاعر كالصورة الأدبيه مثلا ، والعاطفة والمشاعر فى النفس وثيقة الاتصال بالإيقاع الذى يختلف حسب المؤثر فيها ؛ لذلك لا يتحرك الشعور ، أو تثور العاطفة إلا مع وجود الإيقاع فى العمل الأدبى ، والصوت المنغم هو العامل الأساسى فى الإيثار ، له قدرته الساحرة على التأثير في النفس ، واستقطاب كل منافذ الإدراك ومعابر الوعى المختلفة من عقل وحواس وعاطفة ووجدان .

والنفس بطبيعتها المتآلفة الأجزاء المنسقة الأعضاء فى صورتها الجميلة التى هيأها الله لها . قال تعالى : ﴿ ولقد خلقنا الإنسـان فى أحسن تقوم ﴾ وقال تعـالى : ﴿ يا أيها الإنسان ما غرك بربك الكريم ، الذى خلقك فسواك فعدلك فى أى صورة ما شاء ركبك ﴾ ، لهذا الانسجام التام فيها ، واستواء الخلق المتكامل لها تستجيب النفس لنظائرها فى الحياة ، والمضاهى لها فى الوجود ، يقول الرسـول الكريم ﷺ : « الأرواح جنود مجندة ، ما تعارف منها ائتلف وما تناكر منها اختلف » .

وعلى ذلك تكون النفس أشد استجابة للأشياء المنسقة التى تقوم على نظام

رتيب وإيقاع موزع فى تناسب وتناسق ؛ لأن الإيقاع والموسيقى من أقوى الظواهر التى تستجيب إليها النفس من غير وعى ولا شعور ، كالشأن فى الخيال وهو ظاهرة غامضة أيضاً نوعا ما ، يجذب النفس إليه لسحر كامن فيه ، وسيظل كل من الخيال والموسيقى لغزًا غامضا محيرا يكتفي الناقد فى توضيحه بالتعرف على إيحائه وإشارته والإيحاء والإشارة من أقوى عوامل التأثير فى النفس ، بل هما من الوسائل الحية التى تنقل ما فى النفس من المعانى والمشاعر والأغراض ·

ولهذا الإيحاء فى الموسيقى وقف النقد القديم عند إشارات عابرة فيها ، تكشف عن علاقة الإيقاع بالمعنى فى الصورة ، وملاءمة الوزن والقافية للغرض من القصيدة وتلك الإشارات العابرة للنقاد القدامى كان يقتصر فيها الناقد على بيان أثر التلاؤم فى النفس، التى أثارت المشاعر من غير تفصيل ولا تحديد للقيمة الفنية ، وبدون توضيح ولا تقعيد لمعالمها ، حتى إن الخليل بن أحمد ، الذى وضع أول كتاب فى العروض لم يرد عنه أنه فسر هذا التلاؤم إلا تفسيرا يتصل بشكل البحور كما جاءت رواية الزجاج عن ابن حاتم عن الأخفش قال : سألت الخليل بعد أن عمل كتاب العروض ، لم سميت الطويل طويلا قال : لأن طال بتمام أجزائه ، قلت : فالبسيط ، قال · لأنه انبسط عن مدى الطويل، وجاء وسطه فعلن ، وآخره فعلن[1] » إلى اخر ما ذكره فى كل البحور ، وهناك إشارات وردت فى النقد القديم عن التلاؤم بين المعنى وموسيقى اللفظ وهى تناسب القوة فى الفخر والمدح ، والرقة فى الغزل والعتاب والشكوى ، والعنف فى الحماسة والتهديد والإنذار ، وجاء أيضا مثل هذا فى وصية أبى تمام لتلميذه البحترى[2] ·

ولست فى مجال عرض ما انتهى إليه النقد القديم ، أو استقر فى النقد الحديث، وجاء إلا ما يتفق مع موسيقى الصورة الأدبية عند ابن الرومى ؛ فإننى ساعرضه بقدر ما يقتضيه الغرض من الدراسة وأعرض · **أولا : الموسيقى الخارجية** التى تتمثل فى الوزن والقافية ·

وثانيا : الموسيقى الداخلية والخفية ·

الموسيقى الخارجية فى الوزن والقافية :

أولا : الوزن : وموسيقى الوزن فى الصورة الشعرية ، تعتمد على وحدات

---

(١) العمدة : ابن رشيق جـ١ ص ١٣٦ . (٢) المرجع السابق ـ٢ ص ١١٤ ·

صوتية تتألف كل وحدة من حركة وسكون أو أكثر من حركة وسكون . وهذه الوحدات تتكرر فى كل وزن عروضى فمثلا الوزن العروضى مثلا « فاعلاتن » يتكون من ثلاث وحدات هى « فا » و « علا » و « تن » وكذا غيرها من الأوزان ، وبتكرر هذه الأوزان مع نفسها أكثر من مرة ، تستقيم بحور الشعر ، مثل بحر الرمل حيث ينبنى هلى ستة أوزان من « فاعلاتن » مكروة ست مرات ، أو بتكررها مع غيرها كالبسيط الذى يعتمد على ستة أوزان بحيث يتكرر كل من « فاعلن ومستفعلن » ثلاث مرات فى البيت الواحد »(١) . وهذا هو ما يقصد به مندور فى قوله : « وهى انقسام كل بيت إلى تفاعيل متساوية كما هو الحال فى الرجز والهزج وغيرها ، أو متجاوبة : (التفعيل الأول يساوى الثالث والثانى يساوى الرابع) - كما هو الحال فى الطويل والبسيط وغيرها ، وهذا التقسيم من أسس الموسيقى والشعر عند الأوربين اليوم فهنالك وحدات موسيقية متساوية .. وأخرى متجاوبة .. كما وضع الخليل(٢) .

وهذا هو الشكل الموسيقى العام فى الصورة الشعرية ، وأما انسجام كل وزن أو بحر فى الصورة مع مضمونه ومعناه ؛ فهذا هو حديثنا فى صورة ابن الرومى الشعرية .

يكاد يجمع النقاد قديما وحديثا ، على أن الرثاء يتناسب معه البحر الممتد والوزن الطويل ؛ لأن الأمتداد والطول يتفق مع شدة الحزن .

وأرى أن كل ما يتصل بالحزن من الفشل والعجز والشعور بالضعف أمام القوة الخالقة والمصيرة للعالم ، كل ذلك يلحق بالرثاء ؛ لأن كثرة المدات تتناسب الإعياء والاسترخاء الذى يحل بالجسم نتيجة الصدمة الطاغية ، ويتلاءم مع الفتور الذى يهلهل النفس ، ويحطم قواها ؛ فتلهث بأنفاس خائرة ممتدة ، حتى كأنها تنقطع حثيثة فى بطء ، لأن الحزين لا يملك القدرة ، ولا يتمكن من العزيمة القوية التى تأبى هذا الاسترخاء ؛ فيسرع ويقطع السير الحثيث إلى السرعة والملاحقة ، مما يتناسب مع انطلاق النفس القوية ووثباتها المتتابعة .

وموسيقى الصورة عند ابن الرومى فى الرثاء ، لا تلتزم هذا المبدأ النقدى فى كل حالاتها ، فقد يسير على هذا النمط ، وقد يخالفه كما سنرى ؛ لأن عبقريته فى

(١) البناء الفنى للقصيدة العربية : د . محمد عبد المنعم خفاجى ط أولى القاهرة .

(٢) الميزان الجديد : د . محمد مندو ٢٣٤ ط ثالثة .

التصوير تستطيع أن تشكل فى البحر الواحد إيقاعات مختلفة ، يتناسب كل إيقاع مع معنى يناسبه أو صورة تلائمه ، وذلك عن طريق التنغيم واختيار نوح الوقف من سكون أو حرف مد أو لين .

ومعنى هذا أن هناك فرقا بين الوزن فى البحر المعين ، وبين الإيقاع فيه[1] .

فالوزن هو مقاطع معينه يتكون كل مقطع من حركة وسكون على الأقل ، سواء أتى هذا السكون عن طريق وقف كالسكون الذى هو علامة إعراب أو بناء ، أو عن طريق حرف مدأولين كالألف أو الياء أو الواو ؛ فالسكون والمد سواء فى « الوقف عند الوزن » أما الإيقاع فى الصورة فيختلف عن الوزن وإن كان نابعا منه ، حيث إن الإيقاع يفرق فيه بين السكون وبين حروف اللين ، فالوقف بالسكون فى الإيقاع له مغزى ، يختلف عن الوقف بحرف اللين أو المد ؛ فإنه له مغزى آخر يغايره ، وسنرى هذا الاختلاف فى الصور التى سأعرضها .

والإيقاع هو مظهر عبقرية الشاعر ، ومجال التفوق على الغير واستقلال الشخصية بالعمل الأدبى ؛ فمن الممكن أن يتصرف الشاعر فى الإيقاع ، حيث يختار للصورة الوقف المناسب لها سواء كان سكونا أو حرف لين حسب الغرض من الصورة، بينما الوزن أمر عام يستوىَ فى إخضاعه للشعر العبقرى وغيره من الشعراء لأنه قاعدة أساسية لازمة فى الشعر ، لا يستغنى عنها شاعر ، وأن الإيقاع يتصل بالموسيقى الداخلية فى الصورة ، ولكنه ابتداع تابع للوزن ونابع منه ؛ ولذلك سأتحدث هنا ، وهناك فى الموسيقى الداخلية فى مكانها إن شاء الله تعالى .

ويظهر هذا واضحا فى مرثية ابن الرومى ، لابنه الأوسط فهى من البحر الطويل الذى تعتمد أوزانه على :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن   فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

وهو يتناسب مع الحزن الشديد ، الذى ألم بالشاعر فى فقد عزيز لديه ، كما هو معلوم عند علماء العروض والنقد .

---

(١) يقول د . عز الدين اسماعيل فى الأسس الجمالية ص ٣٧٤ : أن الإيقاع هو حركة الأصوات الداخلية التى لا تعتمد على تقطيعات البحر ، وهذا يخالف ما اتجهت إليه كما هو واضح .

ولكن كثرة المدات وحروف اللين فى هذه الصورة الأدبية الآتية « فى الرثاء » التى تزيد على ست عشرة مدة ، هذه الكثرة منحها إيقاعًا ، يساعد على كشف الجزع والحزن فى نفس الشاعر .

وسأذكر صوة أخرى بعد ذلك ، تنفق مع مرثية الشاعر لابنه « الأوسط » فى الغرض وزن البحر معا ، ولكنها تختلف فى الإيقاع والتنغيم من حيث المد أو التسكين .

أما الصورة الأولى التى تمثل بإيقاعها وموسيقاها حالة ابن الرومى النفسية الحزينة وروحه الفاترة المنهارة التى تحطمت بسببها كل آماله فى الحياة ، بعد رحيل ابنه وظله فى الحياة فكلاهما فى دار وحشة فكلاهما فى دار وحشة حتى اللقاء يقول ابن الرومى:

بكاؤكمايشفى وإن كان لا يجدى   فجودا فقد أودى نظيركما عندى

ألا قاتل الله المنـــــــايا ورميها   من القوم حبات القلوب على عمد

توخى حمام الموت أوســط صبيتى   فلله كيف اختار واســـطة العقد

على حين شــمت الخير من لمحاته   وآنســــــــت من أفعاله آيه الرشد

طواه الردى عنـــى فأضحى مزاره   بعيدا على قرب قريبـــا على بعد

وهكذا إلى آخر الصورة على هذا النمط الحزين الممتد ، حيث يختار له الشاعر فى إيقاعه كلمات تشتمل على حرف المد واللين ، مع أنه قد يستغنى عنها بحروف ساكنة حتى لا يختل الوزن ، لأن علماء العروض ينظرون إلى اللين والسكون على أنهما أمر واحد ضد الحركة فى الوزن العروضى :

ولكن الواقع أن المد فيه استرخاء ومطاولة ، غير السكون ؛ لأنه وقف ، ومع المد أو اللين يمتد النفس أكثر حتى ينقطع فى بطء عند الحرف الذى يليه ، وهذا أنسب لمقام الحزن الممض ، والألم النفسى القاتل .

والصورة السابقة بل القصيدة كلها تلتزم فى إيقاعها وموسيقاها المد واللين إلا فى النادر ، وعلى سبيل المثال فى البيت الأول نرى أن كلمة « بكاؤكا » فيها حرفا لين، وهما ألفان ، ثم ذلك التباطؤ والثقل فى الهمزة المضمومة ، فهى ثقيلة على النفس معا ، وفى كلمة « يشفى » حرف لين وهى الياء ، وفى « كان » حرف لين ،

وفى « لا » حرف لين ، وفى « يجدى » حرف لين ، وفى « فجودا » حرفا لين ، وهى الواو والألف وفى « أودى » حرف لين ، وفى « نظيركما » حرفا لين ، مع اجتماع مايوحى بالتثاقل ، مما يتناسب مع ضعف الحزن ، وهو اجتماع الياء مع ضمتين متعاقبتين وفى « عندى » حرف لين .

وفى البيت الثانى نجد فى لفظ « ألا » حرف لين ، وفى « قاتل » حرف لين وفى « الله » والمنايا « أربع مدات ، بعد اللام الثانية فى لفظ الجلالة ، وامتداد الهاء أثناء اتصالها بالألف واللام ، ومد النون والياء فى ، المنايا وفى « يا » حرف لين وفى « رميها » حرف لين ، وحرف آخر يشبه اللين، فى معناه النفسى له وهو الهاء وثقل ناتج من اجتماع ياء متحركة قبلها حرف ساكن، وفى « من القوم » حرف لين نتج من اتصال نون « من » بالألف واللام بعدها فى « القوم » وفى « حبات القلوب » ثلاث مدات ، وفى ألف « با » والألف الناشئة عن اتصال التاء بالألف واللام فى «القلوب»، وفى الواو ، وفى « على » خرف لين ، وفى « عمد » حرف لين بعد الدال لأنه مراعى فى الوزن ؛ مع حذفه فى الكتابه ، وهكذا فيما بقى من القصيدة ، ما ذكرناه وما لم نذكره ، فقد شاع فيها حروف اللين والمدات ، ويقف بجوار ذلك أيضا الغنة والتشديد فى الحروف إمعانا فى التباطىء والترسل،مما يتناسب مع الغرض والغنة والتشديد يتصلان أيضاً بالموسيقى الداخلية فى الصورة الأدبية .

أما الصورة الأدبية التى تتفق مع « الدالية » السابقة فى فن الرثاء ، وفى ذات البحر وهو البحر الطويل ، فهى « الجيمية » المشهورة ، مع الاختلاف فى الحالة النفسية لدى الشاعر ، فقد سيطر عليه فى « الدالية » الحزن العنيف الهالك ، بينما فى « الجيمية » سنرى أن حالة الشاعر النفسية تختلف عن ذلك فى مواطن عديدة من القصيدة ، حيث نحس فيها الثورة النفسية العنيفة ، فى إصرار وطول نفس .

ولذلك نرى ابن الرومى حينما يصور فقد العزيز (أبى الحسين يحيى بن عمر العلوى[1]) بعد أن انقطعت صلته بالدنيا ، يرى مصيره فى الفقيد الراحل ، فيسرى

(١) كان من رؤوس الطالبين فى خلافة العباسيين ، تولى أمرهم سنة (٢٣٥ هـ) وجهز جيشا فى عهد المستعين (٢٥٠ هـ) ليخرج به على الدولة وانتصر به فى عدة مواقع على جيش محمد بن عبد الله بن طاهر ولكنه فى النهاية قتله الحسين بن إسماعيل أحد قادة آل طاهر .

النغم الحزين فى الصورة ، عن طريق الإيقاع الناتج عن حروف اللين وغيرها ؛ لما يوحى بالتثاقل ، كما حدث فى الدالية السابقة ·

وحينما يتذكر الشاعر عذر بنى العباس فى العلوى الراحل ، وقتلهم إياه مع ظلمهم وإجحافهم ، وأحقية العلوى بالخلافة والحكم · نرى الصورة الأدبية حينئذ تعبر عن حالة نفسية أخرى ، تخالف الحالة الأولى مع أن الصورتين فى القصيدة واحدة فى غرض ووزن واحد ، ونحس من خلال الصورة الثانية أن الشاعر يفور حرارة ويثور غضبا ، ويشتد انتقاما ؛ ليهيج الشعور ضد بنى العباس ؛ فيثأر الناس للعلوى كما يثأر هو لنفسه منهم ؛ لأنهم لم يعطوه حقه ، ولم يعدلوا بينه وبين نظائره أمثال البحترى ، مع أنه أحق منه بنعيمهم لسمو فنه ، وها هى صور منها تؤيد وجهه نظرى فى موسيقى الصورة الأدبية عند ابن الرومى ، الذى يقول فى مطلعها :

أمامك فانظر أىَّ نهجيك تنهج طريقان شتى مستقيم وأعوج

وفرق كبير بين هذا المطلع ، وبين مطلع الدالية السابق ، فهنا نحس الثورة والغضب والتوفز ، الذى يرجع إلى قلة حروف اللين ، حيث نجد فى « طريقان » حرفى لين وفى « شتى » حرف لين ، وفى « مستقيم » حرف لين ·

وعلى الرغم من هذه المدات الأربع تجد القارىء يسرع فيها ؛ حتى تكاد أن تختفى ما عدا المد الأول فى كلمة « طريقان » فإنه يحتاج إلى تباطىء فى النطق ويسرع النفس بعد ذلك فى المدات الثانية والثالثة والرابعة ، مما يجعلها تقرب من السكون ، ولو تباطأ القارىء لاختل التلاؤم فى الإيقاع ، وخاصة بعد أن انطبع فى نفسه من الشطر الأول الإيقاع السريع المتوفز الناشىء من السكون بعد الحركة كسقوط الجسم من علٍ ·

وحينما يصور الشاعر الحزن العميق ، تسيطر المدات على الوزن فى الصورة يقول :

ألا خاب من أنســــــاه منكم نصيبَه متاع من الدنيــــــــا قليل وزبرج
أبعد الُمكنَّى بالحســــــين شهيدكم تضىء مصابيحُ الســــــماء فتُسْرج
شوى ما أصابت أسهــــم الدهر بعده هوى ما هوى أو مات بالرمل بَحْزَج[1]

(١) البحرج : ولد البقرة الوحشية ·

لنا وعلينا لا عليـــــــــه ولا له تُسَحْسِح أسراب الدموع وتَنْشُـــــج

وكيف نبكـــــــــــى فائزا عند ربه له فى جنـــات الخلد عيش مُخَرْفَج[1]

مضى ومضــــــــى الفُرَّاط من أهل بيته يُؤَمُّ بهم وِرْدَ المنيـــــــــة منهج

فحروف اللين تشكل موسيقى الصورة التى تعبر عن حالة الشاعر المفعمة بالحزن والمرارة ، فنجد فى لفظ « ألا » حرف لين ، وفى « أنســـــاه » حرف لين ، وفى « نصيبه » حرف لين ، وفى « متاع » حرف لين ، وفى « من الدنيا » حرف لين وفى « قليل » حرف لين ، وفى « زبرج » حرف لين محذوف بعد الجيم .

وفى البيت الثالث نجد فى لفظ « ما » حـــــرف لين ، وفى « أصابت » حرف لين ، وفى « بعده » حرف لين ممتد من الهاء المضمومة ، وفى « هوى ما هوى » ثلاث مدات ، مع دلالة الفعل على الحـــــزن والتردد ، وفى « مات » حرف لين ، وفى « بالرمل » حرف لين نتج من اتصال الباء بالألف واللام ، « بحزج » حرف لين

وكذلك فى البيت الرابع كما هو واضح من مدات الضمائر المتصلة بحروف الجر فى الشطر الأول ، وغيرها فى الشطر الثانى على النحو السابق .

ومع كثرة حروف اللين فى هذه الصورة ، إلا أنها أقل بكثير من صورته فى الدالية ، لأن الجيمية تمزج بين حالتين وهما : الحزن والغضب امتزجتا معا ، ونبع الثانى وهو الغضب ، من الأول وهو الحزن فى موقف واحد وشعور نفسى متحد ؛ لذلك لا تخلو الصـورة هنا من وثبـــــات سريعة ، وقفزات تتفق مع الحالة الثانية مثل قوله :

شوى ما أصابت أسهم الدهر بعده

وقوله :

وكيف نبكــــــــى فائزا عند ربه

وغيرها مما حل فيه السكون ، محل حروف اللين ، فيصير الإيقاع فيه أسرع لكى يتناسب مع الغضب والتوفز والثورة ، وأوضح من هذا حينما تنفجر صورته بالانتقام والثأر لدم الفقيد العلوى فيقول :

---

(١) مخرفج : واسع .

كأنى أراه إذ هوى من جـــــواده   وعُفّر بالترب الجبــــــينُ المُشَجَّج
فحُبَّ به جسما إلى الأرض إذ هوى   وحُبَّ به روحـــــا إلى الله تعرج
أأرديتم يحيــــى ولم يُطْو أَيْطَلٌ   طِرادا ولم يُدْبر من الخيــل مَنْسِج
تَأَتَّتْ لكم فيه منى الســـوء هَيْنَةً   وذاك لكم بالغى أغـــرى وألهج
فيدرك ثأرَ الله أنصـــارُ دينه   ولله أوسٌ آخـــــرون وخزرج
وتظعن خوف السبى بعــــد إقامة   ظعائنُ لم يُضَرب عليهـــم هودج
وقد كان فى يحيى مُذَمّر خطــــةٍ   وناتجها لو كان للأمـــر مَنْتَج
هنالكم يشفَى تَبَيّغُ جهلـــــكم   إذا ظلت الأعناقُ بالسيف تُودَج
فيطعنه فى سَبَّة الســـوء طعنة   يقومون لها من تحتـــه وهو أَفْحَج
لذاك بنى العباس يصبر مثلكـــم   ويصبر للمـــوت الكمىُّ المدُجَّج

وليس معنى ذلك أن حروف اللين لا وجود لها هنا ، بل هى موجودة بقلة تكاد ألا تشعر بها لسيطرة السكون على الصورة ، والإيقاع المتوفر السريع على كل الأصوات فى الحروف ، ويغلب هنا السكون والشدات مما يفيد الغضب والانتقام فوق ما تفيده الألفاظ من حيث الدلالة ولا شأن لنا به هنا ، فقد مضى فى مكانه فنرى فى البيت الأول قوله : « كأنى عفر بالترب المشجج ، أربع شدات ، ويتكرر السكون ست مرات فى : إذ ومن والترب والجبين والمشجج .

وفى البيت الثانى يتكرر السكون لا اللين سبع مرات ، وتعددت الشدات ثلاث مرات وما يشبه الشدة مرتين ، فنرى الشدة الأولى وما يشبهها فى « فحب به » حيث توجد الشدة على الباء الأولى ، وما يشبه الشدة من تتابع ثلاث باءات متتالية وكذلك الأمر فى قوله « وحب به » فهذه أربع والخامسة فى لفظ الجلالة « الله » .

وفى البيت الثالث : خمسة عشر سكونا فنجـــد فى « أوديتم » سكونين وفى « يحيى » سكونا ، وفى « لم يطو » ســكونين ، وفى « أيطل » ســـكونين وفى « طرادا » سكونا ، وفى « لم يدبر » سكونات ثلاث ، وفى « الخيل » سكونين ،وفى

« منسج » سكونا ، وهكذا فى بقية المقطع تسيطر على الصورة الموسيقى الثائرة والإيقاع المتوفز ، الذى يظهر فى القفزات الناتجة عن السكون عقب الحركة ، مع التكرار المستمر ، والكثير الغالب فى الصورة .

وقد يخرج ابن الرومى عن المألوف خروجا كليا عما قرره النقد فى فن الرثاء الذى يحتاج إلى اتساع فى الوزن ، وامتداد فى البحر ، ليمتلأ الاتساع والامتداد بما يفيض عن النفس من حزن متدفق وألم فوار .

والشاعر فى مرثية أهل البصرة ، يحطم هذه القاعدة التى تؤلف بين البحر الممتد وبين معنى الرثاء ، الذى يتناسب مع امتداده ، فيترك هذا ليختار بحرا متناقضا فى قصره تماما مع الطول الذى يقتضيه الرثاء ، كما ينبغى أن يكون عند النقاد وتأسيسا على ما سبق يرد حتما اعتراض ، وهو أن هذه الصورة الأدبية ستسكون فاشلة فى تمثيل الإيقاع والوزن للحالة النفسية الآسية لديه ، لأن البحر قصير وسريع لا يتناسب مع الحزن الحثيث فى الرثاء .

وعبقرية الشاعر فى التصوير كما قلت ، تدفع هذا الأعتراض ؛ لأنه يملك من القدرة الفنية على توجيه أى بحر من البحور طويلة كانت أم قصيرة ، حسب الغرض الذى يؤمه ، وحينئذ تكون الصورة منسجمة فى إيقاعها مع الحالة النفسية عنده ومع الغرض المراد منها أيضا ، ويظهر ذلك فى مرثية أهل البصرة ، وقد جاءت على هذا الوزن فى كل شطرة :

فاعلاتن فاعلن فاعـــلات

وسأذكر جزءًا من المطلع . وآخر من الخاتمة ، وأحسب أن الوسط لا يخلف عن المطلع والخاتمة يقول ابن الرومى :

زاد عن مقلتى لذيذ المنـــــام ... شغلها عنه بالدموع السـجام

أى نوم من بعد ما حل بالبصرة ... ما حل من هنات عظـــــام

أى نوع من بعــدما انهك الزنـ ... ـج جهارا محــــارم الإسلام

أن هذا من الأمـــــــور لأمر ... كاد ألا يــقـــوم فى الأوهام

لهف نفس عليـــك أيتها البصـ ... ـرة لهفا كمثل لهب الضــرام

وفى الخاتمة يقول :

أدركوا ثأرهم فذاك لديهـــــم مثل رد الأرواح فى الأجسام

بادروه قبل الرويـــــة بالعزم وقبل الإسراج بالإلجـــام

من غدا سرجه على ظهـر طرف فحرام عليه شـــد الحزام

لا تطيلوا المقــام عن جنة الخلد فأنتم فى غير دار مقـــام

فاشتروا الباقيات بالعرض الأدنى وبيعوا انقطـــاعه بالدوام

فالحالة النفسية للشاعر فى رثاء « البصرة » لا يشك أحد فى أنها حزن عميق على حضارة الإسلام الدارسة بالبصرة ، وضياع أهلها من علماء وعاملين ، والذى لا ينكر أيضا أنها تضم مع الحزن العميق الاحتدام والثورة ، إلا أن الثورة والانتقام أنسيا الشاعر الحزن العميق . ولذلك كادت أن تتلاشى حروف اللين من الوزن الذى يتناسب مع الحزن ، وبرزت المقاطع القصيرة لتبلغ خمسة عشر مقطعا فى كل بيت ولتتفق مع السرعة المتتابعة ، والاحتدام المتدفق .

فحذف حرف اللين الخامس إمعانا فى الثورة فصار الوزن « مفاعلن » بصفة عامة من (مفاعلين) فى كل بيت من القصيدة ، وكلما زادت ثورة الشاعر وطغت على حزنه فى أى مكان من الصورة ، وقع الحذف فى بعض حروف اللين من الوزن كما سيحدث فى (فاعلاتن) حين يحذف حرف اللين الأول فيصير (فعلاتن) أو يعود الوزن كما كان ، إذا غلب على الصورة الألسم والمرارة كما نحس ذلك فى موسيقى المطلع الذى يوحى بالحزن الشديد .

زاد عن مقلــــتى لذيذ المنام شغلها عنه بالدموع السجام

فاعلاتن مفـــاعلن فاعلاتن فاعـــلاتن مفاعلن فاعلاتن

واستوفت الصورة جميع حروف اللين كما هى فى وزن البحر من غير حذف له، أو تعويض عنه بسكون ، فيما عدا الحرف الثانى من أول الشطرة الثانية (شغلها) حيث حل فيه سكون عارض محل اللين ، وحشده عوضا عنه ، وهو سكون واحد

مع أكثر من حرف لين فى مواطن أخرى من الصورة ؛ ليحل محل السكون العارض مثل حرف اللين فى مواطن أخرى من الصورة ، مثل حرف اللين فى قوله « لذيذ فإنه مقابل السكون للحرف الأخير فى (مفاعلن) والمد بعد الميم فى كلمة (المنام) فقد جيء به عوضا عنا السكون فى الحرف الأخير من (فاعلاتن) وكذلك الأمر فى حرفى اللين فى (الدموع) وفى (السجام) بعد الروى ، فهذه أربع مدات جاءت مقابل لين سقط من الوزن ، وغير هذا البيت كثير ، واكتفينا به ليدل على نظائره ·

أما الصورة الثائرة الغاضبة ، التى تلاشت فيها حروف اللين ، وكثرت مقاطعها الصوتية الساكنة كما فى قوله :

أى نوم من بعد ما نتهك الزنج جهارا محارم الإسلام

فتلاشت حروف اللين هنا وحل محلها السكون ، ما عدا أربع مدات فى الشطر الثانى (جهارا محارم الإسلام) ، وكثرت المقاطع الصوتية حتى بلغت خمسة عشر مقطعا كما هو واضح مما يأتى :

ه - X ه - - - X ه - - X ه - X ه - X ه - - X ه -

ه - X ه - X ه - X ه - - X ه - - X ه - X ه - - X ه -

ويتكون المقطع من سكون مع حركة أو حركتين أو ثلاث ، وكثرة هذه المقاطع وتتابعها يدل على الحالة النفسية عند الشاعر من الاحتدام والغضب ؛ فيعمق الإيقاع الموسيقى المتمثل فى المقاطع السابقة فى الصورة الأدبية ، ويزيدها جلالا وسحرا لتناغمها مع الغرض النفسى للشاعر ، وإن كان الغرض العام الرثاء ، وتلك قدرة ابن الرومى العجيبة فى تمثيل الأوزان كما يمليه عليه الفن فى التصوير الأدبى ·

وظهرت مشاعره التائرة فى أكثر من صورة منها قوله أيضا :

لهف نفسى عليك أيتها البصرة لهفا كمثل لهب الغرام · ومقاطعها كالآى :

ه - X ه - - - X ه - - X ه - - X ه - X ه - - X ه -

ه - X ه - - X ه - X ه - - X ه - - X ه - - X ه - X ه - -

وكذلك ما بعدها من صور فى الأبيات التى اخترتها من المطلع والخاتمة التى تدل

على نفسية الشاعر الثائرة ، والنابعة من الحزن والتحسر ، وهو فى هذا يدفع الأمة إلى الثورة والانتقام ، وتهييج شعور المسلمين على الزنج الذين فتكوا بتعاليم الإسلام والمسلمين والحضارات الزاهرة والمدينة العامرة .

وإذا صور ابن الرومى « الزهاد » أعطى الصورة الإيقاع الذى يتناسب معها فالزاهد بلغ من الصفاء الروحى والنقاء الفكرى ، وسرعة البديهة ما يجعله سريع الملاحظات خفيف الحركات ، عجل اللقطات ، فبديهته حاضرة ، وقلبه ذاكر ، وذهنه يقظ ، حتى بلغ درجة الواثق من نفسه البصير بأمره ، فهانت أمامه الصعاب وتحطمت عنده الصخور والعقبات .

لهذه الصفات التى يتميز بها « الزهاد » ، اختار لهم الشاعر فى تصويرهم إيقاعا خفيفاً سريعا ، يكاد من تلاحقه أن ينقطع معه النفس ، ومن تتابعه أن تتعثر النفس من العجلة ، وهو بحر « الخفيف المجزوء » :

فاعلاتن متفع لن   فاعلاتن متفع لن

يقول ابن الرومى فى صورة « الزهاد » :

تتجافى جنوبهم   عن وطى المضاجع
كلهم بين خائف   مستجير وطامع
تركوا لذة الكرى   للعيون الهواجع
لو تراهم إذا هم   خطروا بالأصابع
وإذا هم تأوهوا   عند مر القوارع
وإذا باشروا الثرى   بالخدود الضوارع
واستهلت عيونهم   فائضات المدامع
ودعوا ياامليكنا   يا جميل الصنايع
أعف عنا ذنوبنا   للوجوه الخواشع

هذا كله من ناحية الوزن والإيقاع فى الصورة الشعرية أما القافية فسأ تناولها بالتفصيل :

ثانياً : القافية :

والقافية فى الصورة الشعرية عند ابن الرومى لها أثرها القوى فى موسيقاها سواء أكان المقصود بها الحرف الأخير فى البيت (ماعدا الألف والواو والياء والهاء) كما هو رأى الأخفش وغيره[١] ، أم كان المراد بها المقطع الأخير كما هو رأى الخليل ابن أحمد[٢] ، والمقطع الأخير : يتألف من آخر ساكنين وما بينهما وأقرب متحرك قبل أول الساكنين ، وهو الرأى الراجح عند النقاد لأنه يساعد - لغنائه بأكثر من حركة وسكون - على ثراء موسيقى الصورة فى البيت كما يتضح فى قول ابن الرومى :

قد أناسى الهم نجـ ـواه بصفراء شمول
تجذل البال وتغتـ ـل مدى الهم الطويل
وتبقي جدة اللذ ات في عين الملول
استشف الروضة الخضـ ـرا عن شمس الأصيل
وقد يلهينى الطير بترجيع الهـــــديل

فالشاعر لم يلتزم اللام وحدها فى قافية الصورة ، بل لاحظ ما هو أقوى أثراً فى موسيقاها ، حيث اعتمد فى قافيته على مقطعين ، لكل منهما وقعه فى ثراء الصورة ، وهى (الشمول) ؛ فالمقطع الأول : (مو) والمقطع الثانى : (لى) وهما معا القافية ، ثم يلتزم الشاعر القافية على هذا النمط ، حتى آخر الصورة هكذا (وى - لى) فى (الطويل) و (لو - لى) فى « الملول » ، و (صى - لى) فى «الأصيل » ، و (دى - لى) فى « الهديل » .

ورأى بعض النقاد أن القافية هى « ضبط خطواتنا فى القراءة « وأنها تقوم » فى موسيقى الكلام بوظيفة تشبه وظيفة قرع الطبول فى « الأوركسترا » ، و إنها أساس فى ضبط الإيقاع[٣] .

والتزام الشاعر بها فى القصيدة « يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية ، فهى بمثابة الفواصل الموسيقية ، يتوقع السامع ترددها ، ويستمتع بمثل هذا التردد ، الذى

(١) العمدة : ابن رشيق ١ ، ١٥٢ .

(٢) للرجع السابق : ١ ، ١٥١١ .

(٣) موسيقى الشعر العربى : د . شكرى محمد عياد ص ١٠٤ ، ١١٦ .

يطرق الآذان فى فترات زمنية منتظمة ، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن ٠٠ وأن التزام حركة بعينهــا قبل الروى ، مما يكسب القافية نغما وموسيقى»[١] .

فالقافية هى النغمة المتساوقة ، التى تشد الصورة الأدبية الجزئية فى إطار الصورة الكلية العامة للقصيدة أو المقطوعة شدا محكما وثيقا ؛ مما يؤكد وحدة الموسيقى فى الصورة ، وتآلفها مع المعانى الجزئية فيها ، والغرض منها ، وتعد قافية كل بيت - وهو غنى بمقاطعه الكثير ، التى تصل إلى أكثر من خمس وعشرين مقطعا - بمثابة وقفة يستريح فيها نفس الشاعر ؛ ليجدد نشاطه من جديد فى تركيب دفقات أخرى من التوقيعات فى نفس القوة والثراء كسابقتها ، وهكذا حتى نهاية الصورة ، وبهذا تكون حيويتها ، ومصدر استمرار إيحائها الموسيقى المتجدد كالأنفاس ، التى تتردد فى صدر الإنسان ٠ فإن الشهيق يستغرق وقتا محدداً ، وكذلك الزفير ، لكل منهما نهاية ووقت محدد ، وهذا سر بقاء الإنسان وحيويته ، فلو طغى أحدهما فى زمنه على الآخر سكت القلب إلى الأبد،إنها دفقات متعاقبة ومتتابعة،ليكون الإنسان إنساناً، والقافية كذلك ، دفقات لتكون الموسيقى فى الصورة ، موسيقى حية نابضة وقوية دفاقة منتظمة ٠

وعبقرية الشاعر تظهر فى اختيار قوافية ، فتنتقى القافية التى تجد مكانها من الصورة ٠ وتنقاد إليه قسرا ، فلا نحس بقلق فيها ، ولا اضطراب فى مكانها ، كما لا نشعر بأنها نافره أو متنكرة ، بل تحكى بوقعها حالة الشاعر النفسية ٠

فإذا ضاق ابن الرومى بالناس ولؤمهم خرجت أنفاسه حزينة حارقة مسترخية يائسة ، مستسلمة ضائقة ، كما يخضع الإنســان لقوة عارمة ، لا يستطيع أن يقاوم دونها ، يقول ابن الرومى فى لؤم ابن فراس ٠

سليم الزمان كمنكوبة	وموفورة مثل محروبه
وممنوحه مثل ممنوعة	ومكسوه مثل مسلوبه
ومحبوبة رهن مكروهه	ومكروهه رهن محبوبه
ومأمونه تحت محذوره	ومرجوه تحت مرهوبه
وريب الزمان غدا كائن	وغالبه مثل مغلوبه
فلا تهربن إلى ذلة	ذليل الزمان كمنكوبة

(١) الأصوات اللغوية : د - أبراهيم أنيس ص ٢٤٦ ٠

إن نوعية القافية هنا لاشتمالها على مقطعين ، أولهما طويل ممتد فى استرخاء وهمس ، وهو مثلا « رو » فى البيت الأول ، ويحكى شدة الضيق ، ومرارة الحسرة ويظل فى امتداده حتى تكاد أن تختفى أنفاس الشاعر اللاهثة الحزينة ، من طول الامتداد ؛ ليعود من جديد بصورة أخرى ، وذلك فى المقطع الأخير ، وهو « به » ليضاعف من الألم والحسرة ، وهكذا يتجدد الإيقاع فى نهاية كل صورة ؛ ليحكى ألوان الأسى والألم فى نفسه .

ولإحساس الشاعر بقوة تمثيل القافية لحالته النفسية ، وقدرتها على حكايتها فى ثراء وإيحاء ، كانت معظم الإيقاعات فى الموسيقى الداخلية ، على غرار وزن كلمة القافية ، مثل منكوبه وموفوره وممنوعه إلى آخر ما فى الصورة ، وكذلك جعل ابن الرومى آخر كلمة فى القافية النهائية للصورة التى معنا ، وهى « كمنكوبه » من نوع العروضة فى أول بيت ، زيادة فى التآلف ، وتأكيداً لحالته النفسية الحزينة .

فإذا صور الرومى القلق النفسى ، وشدة وقعه على قلبه ، مما لا يقوى على دفعه ، اختار الشاعر لهذه المعانى من القوافى قافية ورويا تتناسب معها ، وتحكيها بصوته ، وتصورها بشدة إيقاعه ، وقوة انطباقه ، يقول فى ذكرى مؤلمة :

لم يسترح من له عين مؤرقة	وكيف يعرف طعم الراحة الأرق
محمد وعلى فيا كبدى	إذا ذكرتهما والعيس تنطق
خلان حل بقلبى من فراقهما	ما كنت أخشى عليه قبل نفترق
قلب رقيق تلظت فى جوانبه	نار الصبابة حتى كاد يحترق

وحرف القاف كما نعرف حرف مجهور شديد ، لأنه يحجز الهواء خلفه ، حتى ينقطع نفس الشاعر من شدة الحزن ، وهو حرف مستعل ؛ لأن اللسان يرتفع به إلى أعلى الحنك ، وهذا يؤكد أن الحزن فوق طاقته البشرية التى ضعفت أمامه ، وحرف منفتح ، لأن الحسرة تجعل الإنسان مسترخيا فاغراً فاه ، وحرف مقلقل ؛ لأن الألم الذى أمضَّ الشاعر أقلقه وأحاله من قوة وصدق وعزيمة إلى ضعف وفتور فى الأعضاء .

وسحر الطبيعة يتجلى فى عناق الأغصان ، وتناغم الطيور فى همس ، وهى توسوس فى سمو وأنس ، وصفير فى أصوات رخية ، تحكيها قافية السين فى قوله :

(١) العمدة : ابن رشيق ١ ، ١٥٥ .

إذا شئت حيتنى رياحين جنة على سوقها فى كل حين تنفس

وإن شئت ألهانى سماع بمثله حمام تغنى فى غصون توسوس

إلخ الصورة ؛ فالسين فيها حرف « مهموس رخو صفيرى منفتح » ، يصور بهذه المعانى الطبيعة حين تلاعبها الصبا ويهامسها النسيم .

وغرام ابن الرومى بموسيقى الصورة الأدبية ، جعله يلتزم مالا يلزم فى حركة ما قبل الروى فى القافية ، زيادة فى تنسيق الصوت وقوته وظهوره من غير تكلف ولا تصنع ؛ لتبرز ما يريده ، ويوضح ما يقصده ، ذكر ابن رشيق :

« وكان ابن الرومى يلتزم حركة ما قبل الروى فى المطلق والمقيد فى أكثر شعره اقتدارا ، صنع ذلك فى قصيدته القافية ، « فى السوداء الحسناء » وفى مطولته :

أبين ضلوعى جمرة تتوقد[1]

والقافية التى قالها ابن الرومى فى تصوير « السوداء الحسناء » فى مجلس عبد الملك بن صالح يقول فى مطلعها :

سوداء لك تنتسب إلى برص الشقر ولا كلفة ولا بهق

ومن لزومه مالا يلزم تحقيقا لموسيقى الصورة ، من غير أن يشعر القارىء المتذوق بقهر القافية ، أو قلق فى مكانها ، فى مثل قوله :

صبرا على أشياء كلفتها أعقبتها الآن وسلفتها

ويح القوافى مالها سفسفت حظى كأنى كنت سفسفتها

ألم تكن هوجا فسددتها ألم تكن عوجا فتثقفتها

إلخ القصيدة الطويلة التى يلتزم فى قافيتها بالفاء والتاء .

وكان ابن الرومى كما قال ابن رشيق « من بين الشعراء يلتزم مالا يلزمه فى القافية ، حتى إنه لا يعاقب بين الواو والياء فى أكثر شعره ، قدرة على الشعر واتساعا فيه»[2] .

والتزام ابن الرومى حرف الواو أو اليـــاء قبل الروى يدل على قدرته فى

---

(١) العمدة : ابن رشيق جـ١ ص ١٥٥ .

(٢) العمدة : ابن رشيق جـ١ ص ١٦٦ .

التصوير ، وتمكنه من اللغة ، ثم استيفاء الإيقاع الذى يحكى المعنى بتصويره كالتحسر والألم فى قوله :

وظبية تسكن القلوب وترعا ... ها وقمرية لها تغريد
تتغنى كأنها لا تتغنى ... من سكون الأوصال وهى تجيد
مد فى شأو صوتها كا ... ف كأنفاس عاشقيها مديد
فيه وشى وفيه حلى من النغـ ... ـم مصوغ يختال فيه القصيد

ولهذا التمكن من اللغة ، والامتلاك لناصية القوافى فى تصويره الأدبى انطاعت لمشاعرنا الحروف العصة فى قوافى الشعر العربى لمشاهير الشعراء ، ورحم الله العقاد إذ يقول عن ابن الرومى :

« فلغبطة فى نفسه - لا لإرضاء الممدوح وحده - كان يركب القوافى الصعبة ويعتمد رياضة الحروف العصية ؛ فيذل له أعصاها ، حتى الثاء والحاء والذال والزاى والظاء والغين والهاء وغيرها من الحروف النادرة فى الروى الناقصة فى شعر أقدر الشعراء »[1] .

الموسيقى الداخلية :

أما الموسيقى الداخلية والخفية فدور الإيقاع فيها لا يقل عن دوره فى تكييف الوزن الشعرى حسب الحالة النفسية فى الصورة ، كما هو واضح من تنوع الأمثلة السابقة ، فالإيقاع يشيع فى الصورة الشعرية نوعا من الاتساق والمساواة فيها ، مما يتناسب مع حالته النفسية ، وهذا بدوره يكسب الصورة الأدبية حيوية ، تنسجم مع حيوية الإنسان فى تكوينه التركيبى ، الذى يقوم على النظام والاتساق الجميل ويتلائم مع ما يبغيه فى تصرفاته من الانسجام والتوافق ؛ فى كل أموره فى الحياة من يقظة أو نوم ، ومن أكل أو شرب ، ومن رياضة بدنية أو نشاط عقلى ، كل ذلك فى إيقاع رتيب ، يصدر عن الإنسان المستقيم فى طبعه وذوقه المعتدل فى تفكيره وخلقه فينجذب بعقله وعاطفته إلى نظائره من الأشياء والمخلوقات ، التى تقوم على نظامه واتساقه ، وغيرها من الأمور التى ركبت على مثاله فى خلقه وخلقه ، ومن هذه الأشياء ، الصورة الأدبية فى إيقاعها وموسيقاها الداخلية والخفية .

---

(١) ابن الرومى حياته من شعره : العقاد ٣٢٦ .

والموسيقى الداخلية والخفية عند ابن الرومى بالمعنى السابق لها سمات معينة تكشف عن عبقرية الشاعر فى التصوير ، وعن أصالته فى التعبير ، وهى كثيرة منها :

أولا : التجسيم والتشخيص :

اشتهر ابن الرومى فى صوره بالتجسيم والتشخيص ، وهذه الميزة الظاهرة فى شعره الواضحة فى تصويره ، نسبت إليه فى الشعر العربى نوعا من أنواع الموسيقى الداخلية والخفية على النحو السابق فى تفسير الإيقاع ؛ لأن الشاعر يمنح المعنى أو الخاطرة أو الحالة النفسية أو المشهد بناء متكاملا وهيكلا تاما ، فإن سرت الروح والعاطفة فيه كان تشخيصا كالإنسان ، وإن بقى على بنائه وهيكله من غير روح ولا عاطفة كان تجسيما كشجرة أو منزل وغير ذلك ، وكلاهما يثير الإنسان ويشد انتباهه لأنه على مثال تكوينه وغرار طبعه ، كما تأخذ المقطوعة الموسيقية بعواطف الناس .

فالشاعر يضفى على المعنى أو المشهد مثلا ، نظاما وتألفا وتكرارا واتساقا من روحه وعاطفته ، فتسرى فيه الحيوية والقوة والوحدة ، وهذه الخصائص فى الصورة الأدبية هى التى تحرك العواطف نحوها ، وتوقظ المشاعر وتثرى الوعى ، وتنمى الفكر فى الإنسان المتلقى للصور .

يصور ابن الرومى مشهدا من الطبيعة فيقول :

حتيك عنا شمال طاف طائفها ... بجنة فجرت روحا وريحانا

هبت سحيرا فناجى الغصن ... موسوسا وتنادى الطير إعلانا

ويقول فى تشخيص معنى (المنى) :

حرك منـــاك إذا ... هممت فإنهن مراوح

لا تيأسن فإن رز ... ق الله غـــاد ورائح

فنرى التجسيم والتشخيص فى هذه الصورة تحدث إيقاعا مؤثرا ، يتناغم مع الإنسان فى طبعه ؛ فتتلاحم موسيقى الصور بما فطر عليه من إيقاعات ، وتتجاوب الأصداء النابعة منهما معا فى الكون .

أبصر الشاعر فى الرياحين إنسانا يرد عليه التحية ، وغصونا تتنفس وتوسوس وحمائم تشجيه ، ورياحا تسمو وتحنو مثله فى كل ذلك ، وأبصر أيضا أمانى النفس وآمالها مراوح تلطف حرارتها ، وتذهب اليأس والحسرة منها ، وأبصر حظه من الرزق يغدو ويروح ؛ ليعطى كلاً على قدر وتقدير .

فالكائن الحى لا يهتز ولا يطرب إلا لمثله ونظيره ، لأنه كامل لا يثير انتباهه إلا الكمال فى المعانى والمحسات ، كتناسق الألوان فى اللوحة المرسومة يجذت الإنسان لكونه موجودا فى نفسه ، مألوفا فى الشاعر ، إنما هما نوعان من الإيقاع والموسيقى الداخلية والخفية التى تنسجم مع طبيعة النفس البشرية التامة فى الخلق والتكوين كالتشخيص والتجسيم تماما فى صورة ابن الرومى الأدبية ·

ثانيا : ملائمة اللفظ للمعنى :

ومن الموسيقى الداخلية أيضا فى الصورة الأدبية عند الشاعر ، هى أن يتلائم اللفظ مع معناه ، وينسجم الغرض مع شكله ، ويتآلف الهدف مع صورته ، والإيقاع على نحو ما فسرنا ، يبدو واضحا فى هذا التلاؤم والانسجام والتآلف ، فيصير اللفظ على نظام المعنى ، والشكل فى ذاته معاودة للغرض من الكلام ، والتشابه بين الهدف والصورة اتساق وتآلف ، وفى هذا كله الموسيقى الداخلية والإيقاع المتجانس ، الذى لا يفارق التصوير عند ابن الرومى ، فهو روح الصورة فى شعره ، يأتى عن طواعية واقتسار ، لا عن كلفة وتعمل ، فإذا صور غناء « قينة » القبيح يقول :

غنت فمس القلب كل كرب   واستوجبت منـــا أليم الضرب

بقباقة كبقبـــقات الحـــب   هدارة مثـــــل هدير النجب[1]

فالقبح فى صوت « قينة » تتناسب معه كل لفظ من الصورة من « الكرب - أليم واتساع الدرب - والبقبقة كبقبقات البئر - وهدير النوق » كل هذه الألفاظ جاءت منسقة مع فظاعة صوتها ، وقبح غنائها ·

وغناء « قينة » يصدر عن أصوات ناشزة قبيحة تتقزز منها النفس ، ويغتم القلب مما يجعلها تستحق الإهانة والضرب ، تآلف واتساق بين المعنى ولفظه ، والغرض وشكله ، وفيه الإيقاع المثير ، والنغم المنبه، وأصوات معظم الحروف فيها ، تحكى شناعة الصوت ، واضطراب التنسيق فيه ، وسوء التوزيع فى تلحينه ، وخاصة

---

(١) الدرب مدخل الطريق ، · بقباقة : من بقبق وهو حكاية الصوت فى الكوز والمقصود تفريق الكلام ، الحب : الزير ، هدارة : صوت فى شقشقه ، النجب جاءت بتسكين الجيم للوزن وأصلها النجب بالضم وهى النوق العتاق - الديوان المخطوط - ١٠٧ جـ ١ ·

حروف « القاف » و « الباء » ، وهما حرفان « مجهوران شديدان منفتحان مصمتان مقلقلان » ، و« الهاء » و « الحاء » وهما منفتحان مصمتان ضعيفان[1] .

ثالثا : السيولة والتدفق فى تناسب الإيقاع :

يلاحظ أن موسيقى الصورة الداخلية والخفية عند ابن الرومى مسترسلة تمتد على مساحة عريضة ، يلتقط نغمة ، ثم تسيل عنها أنغاما فى تدفق وتتابع لأدنى ملابسه ، حتى يأتى على اللحن الموسيقى كله ، فلا يبقى فيه بقية لغيره .

والسيولة فى الإيقاع تدل على أن أنغام المعزوفة ليست نشازاً ولا متنافرة تصدر فى لحن الصورة النغم عن النغم ، فيتنقل تنقلا فى تدرج وتصاعد ، لا تنقلا مفاجئاً، والسر فى ذلك يرجع إلى أن ابن الرومى شاعريهتم باستقصاء الفكرة وبالتعمق فى المعنى ، ويعتمد فى ترتيب الأفكار والمعانى على ترتيب المقدمات تمهيداً للحكم عليها .

ويظهر هذا النوع من السيولة والتدفق فى الموسيقى الداخلية للصورة عنده كثيراً منها قوله فى هجاء « عمرو » :

وجهك يا عمرو فيه طول	وفى وجوه الكلاب طول
والكلب واف وفيك غدر	ففيك عن قدره سفول
وقد يحامى عن المواشى	وما تحامى ولا تصول
وأنت من أهل بيت سوء	قصتهم قصة تطول
وجوهم للورى عظات	لكن أقفاهم طبول
نستغفر الله قد فعلنا	ما يفعل المائق الجهول
ما إن سألناك ما سألنا	إلا كما تسأل الطلول
صمت وعيت فــلا خطاب	ولا كتاب ولا رسول
مستفعلن فاعلن فعول	مستفعلن فاعلن فعول
بيت كمعناك ليس فيه	معنى سوى أنه فضول

والموسيقى الداخلية هنا لا تنبع من مناسبة الألفاظ للمعنى المراد منها فحسب

(١) التجويد والأصوات ك د . إبراهيم نجا .

وهذا قد مضى فى النمط الثانى ؛ لكنها تنبع من سيولة الأصوات فى الألفاظ وتدفقها فى نمو واضطراد ، والصوت فى كل دفقة يحكى معنى جديداً ، مترتباً على سابقه فالطول فى وجهه فالطول فى وجه الكلاب ، ثم يتدرج فى السلم الموسيقى إلى صوت آخر يحكى معنى آخر ، نابعاً من الصوت والمعنى السابقين معاً ، وهو أن الكلب واف ، وعمرو غادر ، ثم يتولد صوت آخر من سابقه يحكى معنى آخر فالكلب يحمى ويحرس وعمرو جبان رعديد ، ويمضى فى توليد الأصوات والتصاعد فيها ، فيرى أن عمرو من بيت سوء ، ووجوههم القبيحة عبرة للناس ، ومضرب الأمثال فى الشناعة ، وأقفاؤهم طبول ومطارق يصفعها الصافعون ، فتصدر عنها أنغاماً وأصواتاً شجية ، ثم يعود ، فيستغفر من هذا الصنيع، فهو ليس بإنسان يستحق هذه الإهانة،ولكنه طلل بال غاب فى صمت الزمان،بلا معنى ولا فائدة ؛ فهو لا ينفع ولا يضر مثل هذا الوزن المجرد عن المعنى،بل هم أنغام مطلقة بلا معنى كقوله:

مستفعلن فاعلن فعول　　　مستفعلن فاعلن فعول

ويؤكد هذا التجريد المطلق فى الوزن أن وجود عمرو كلا وجود فى البيت الأخير .

رابعاً : المشتقات :

سبق أن قلت : أن ابن الرومى له غرام باللفظ ومشتقاته ، أو ما يشبهه فى الحروف ؛ وذلك لبيان اقتداره على اللغة وتمكنه من ناصيتها ، ولهذا الاتجاه غرض آخر ، وهو انسجام الأصوات فى الحروف وتآلفها ، واتحاد مخارجها أو تقاربه ، مما يؤدى إلى إشاعة لون من الموسيقى الداخلية فى الصورة ؛ فتفيض باللخن القوى والنغم الشجى ، يقول ابن الرومى :

وصفعان يجود بمصـــــفعيه　　　ويصفع نفسه فى الصافعينا
كهدم المشركين بيـــوت سوء　　　بأيديهم وأيدى المؤمنينـــا

ألا تسمع معنى هذه الموسيقى الداخلية من مشتقات بعض أجزاء الصورة كما فى قوله : « صفعان - مصفعيه - يصفع - الصافعينا » بالإضافة إلى ذلك الصوت القبيح المشئز الصادر من الهدم - لا البناء - لبيوت السوء ، ليتجاوب ذلك الصوت القبيح مع صفع الصافعينا فى غير كلفة ولا قلق ، تحقيقاً لائتلاف النغم وانسجام الوقع للموسيقى الداخلية فى صورة المصفوع .

خامساً : بعض المحسنات البديعية :

وهذا النمط من الموسيقى على قلته فى صور ابن الرومى يأتى عفوا ، ومن غير قصد ولا تعمل ، وخاصة الجناس والطباق يقول ابن الرومى :

بعداً لمن أصبح من أحواله فى صعد عال وأمسى فى صبب

ما فعلت خيل له ضمرت أما لديها هرب ولا طلب

بل جبنه يمنعها أقدامها وحينه يمنعها من الهرب

ما أقبح النعماء يكسى ثوبها وأحسن النعماء عنه تستلب

والموسيقى الصادرة من الطباق فى قوله : « أصبح وأمسى » وفى قوله « عال وصبب » وفى قوله « يكسى ويستلب » تنبع من التنوع فى النغم ، كالمعزوفة الواحدة التى تصدر عن أوتار وعيدان متنوعة ، ليؤلف فى النهاية لحنا واحداً ، يثير العواطف ويشد الانتباه .

وهذا التنوع الناتج عن الطباق فى الصورة يحرك الشعور ، ويوقظ العقل ، ويثير العاطفة ، فتتصدى كل منافذ الحس والإدراك ، لتقصى مواطن الإثارة ، والتعرف على تلك المقابلة المتناسقة والفهم لما يوهم التناقض ، وربط ذلك كله بما تهدف إليه الصورة الأدبية ، ويقوى من موسيقاها ، وتكون المقابلة أو ما يشبه النقيض كالدليل على التقابل ؛ فتغنى الموسيقى فى اللفظ ، ويزداد المعنى وضوحاً وتأكيدا ، كما ظهر ذلك من صور الطباق السابقة من العلو والانصباب والصباح والمساء وغير ذلك .

وفى الصورة جناس غير تام فى قوله : « جبنه وحينه » ومثله قوله :

قلت : أعجب بكن من كاسفات كاشـــــفات غواشى الظلماء

والجناس واضح فى قوله : « كاسفات وكاشفات » .

والموسيقى التى تنساب من هذا المحسن البديعى فى كاسفات وكاشفات ترجع إلى الاتحاد فى الإيقاع ، وتوافق النغم الصادر من الحروف المتجانسة فى الشكل والمخرج ، أو القريبة التشابه فى الشكل ، وقرب المخرج للحرف ، وما يصدر عن هذا الاتحاد والتوافق من التنويع فى الإيحاء والتلوين فى المعنى المراد ، وهذا يعين على شد الانتباه ، وتأكيد المعنى فى الصورة ، وتقوية المغزى منها .

وجاءت محسنات بديعية أخرى فى الصورة عنده غير الجناس والطباق ، لكنها دون هذين ، ويغلب عليها الترصيع والتقسيم والمقابلة والتورية وغيرها ، ولكل من ذلك أثره القوى فى موسيقى الصورة على النحو الّذى وضحناه فى الجناس والطباق .

سادساً : سهولة اللفظ وعذوبته :

ابن الرومى كان لا يتعمد الغريب من اللغة ، ولا الوحشى منها ، بل كَانت الألفاظ السهلة اللينة تنساب إليه ، فتسيل رقة وعذوبة ؛ لهذا أطلق عليه النقاد أنه شاعر المعنى ، لعدم عنايته بغريب اللغة .

وبناء الصورة على اللفظ السهل اللين ، والكلم الرقيق العذب ، لا يضطر اللسان أن يتعثر فى النطق به ، أو لا ينبو السمع عنه ، ولا تأنفه الأذواق السليمة كألشأن فى الموسيقى مع غموضها ، تنساب إلى النفس والعاطفة فى رقة وعذوبة .

وليس النقاد على حق حينما أخذو على الشاعر صورة المدح ، فقد جردوه من العناية فى الصورة باللفظ ، لأن اللفظ فى نظرهم ، لابد أن يكون متصفا بالجلبةِ والصخب ، والرصانة والضجيج ، وغير ذلك مما يشبه ألغاز المقامات وأحاجى الكهنة، والحق أن العبقرى فى التصوير الأدبى هو الذى يستطيع أن يتخذ من الوسائل السهلة المألوفة أعجب الصور ، وأغزر اللوحات الفنية بالمغازى والأغراض .

والجدير بهذا هو ابن الرومى ، الذى أبدع فى فن التصوير الأدبى ، وكانت كل أدواته التى استخدمها فيها هى اللفظ السهل القريب ، والكلمة الرقيقة المأنوسة والشواهد على ذلك كل ما تقدم من صور وما سيأتى من صور ، لأن هذا النمط من الموسيقى الداخلية يمتد فيشمل شعره كله ، وهو فى هذا الاتجاه يلتقى ، مع شاعر النغم ، ورائد موسيقى الشعر ، فى الأدب العربى القديم ، مع أبى عبادة البحترى .

سابعاً : الايحاء فى الصورة :

ومن الموسيقى الداخلية والخفية فى الصورة الأدبية أيضاً الوحى فيها والأضواء التى تشع منها ، والموسيقى فى الإيحاء تنبع من الإيهام فيه الذى ينساب معه الخيال ، فيعمقه وينميه بأعذب الأنغام ، وموسيقى الإيحاء ، تصدر عن الغموض الذى يسبح فيه الخيال ، وفى الغموض السحر ، وفى السحر تتراقص الأشباح وتعزف الأوتار أشجى الألحان ، أمام الخيال والشعور ، الذى لا ينهض كل منهما أن يفسره ؛ لكنه

يهتزله ، ويحس بعذوبته وروعته ، كالشأن فى المعزوفة الموسيقية ، يطرب لها الإنسان ، ويحلق فيها الخيال ؛ لكن الإنسان والخيال معا لا يستطيعان تفسير ذلك ، إلا بالانجذاب للنغم الغامض ، والانعتاق فى ذبذباته الأثيرية الغامضة المعزوفة فى اللحن الموسيقى ، والوحى فى الصورة الأدبية ، وهما سواء فى الإيقاع والغموض والإيهام وخصوبة الخيال ، وعند ابن الرومى كثيرا من الصور الموحية التى تغلب على شعره ، ويها يحلق ويسمو بالتصوير الأدبى يقول :

تخبرنا عن رجـــل مستعمـــــل المقافد

أقمأه القفد فأضـ ـحى قائما كقاعد

رجل قد هيىء للصفع والضرب على قفاه ، لا يقاوم ولا يدفع ضربة عن نفسه ولو مرة ، كما توحى بذلك كلمة « مستعمل » بصيغة اسم المفعول ، ثم هو · دليل لا يبرح مكانه من كثرة الضرب وتتابع القمع ، ولا ينهض أن يتحرك ولو خطوة ، بل صار لكل مصفع من قفاه مقعد ثابت ،يتلقى الصفعات فى ثبات ، متمكنا من صاحبه أيما تمكن ، ولكثرة أورامه وتضخم قفاه وجسده يتجلى فى موآى معين - وهو قائم - قاعدا مثقلا تحت أيدى الصافعين ، حتى يكاد من شدة الضرب أن يكون ملتصقا بالأرض · وهذا ما يوحى به الجمع لاسم المكان فى قوله « المقافد » ويبلغ الشاعر الغاية في الإيحاء ؛ حيث يشعر القارىء ، ويدفعه إلى التعرف على ذلك ، فتوحى الصورة الثانية بأن كل حرف فيها يصفع الرجل ، وخاصة حروف القاف الكثيرة ، ثم شكل الرجل الذى أصبح على وضع ثابت ودائم كما يفيد ذلك اسما الفاعل فى « قائم وقاعد » ، فهو فى مرآى العين من كثرة الصفع فى حالة واحدة هو فيها بين القعود والقيام ·

وهذا التفسير للإيحاء فى الصورة مهما بلغت فيه فهو قاصر دون ما أشعر به فى نفسى ، وما يتراقص فى خيالى ، متناغما مع أضوائه وظلاله ·

* * *

الفصل السادس

نماذج الصورة الشعرية

الفصل السادس

نماذج الصورة الشعرية

تتبعت خصائص الصورة الأدبية عند ابن الرومى ، ووقفت مع كل جزئية من جزئياتها ، لأجلى سماتها البارزة ، وأشخص مكانها من الصورة ، وانقيادها عن طواعية لها ، وكيف فاضت الكلمة فيها - بل الحرف بمدلوليهما المعنوى والصوتى عن مخزونها الشعرى ؟ الذى ينبض فى حيوية وقوة ممتدا من عقل الشاعر وقلبه وخواطره وحسه ووجدانه وعواطفه ، وشعوره وفكره ·

وكادت هذه الخصائص تشمل شعره كله إلا فى النادر ، الذى تردى فيه إلى الابتذال ، أو النثرية والحشو والاستطراد والإسفاف كما فى قوله :

ألا فاهربوا من طالب وابن طالب فمن طالب مثليهما طار هارب

ويسرف أحيانا فى ذلك كما فى قوله :

قلت إن تغلبوا بغالب مغلو ب فحسبى بغالب الغلاب

أو يتكلف فى وصفها ، فتبدو فاترة ، لاحياة فيها ولا روح كقوله :

لو تلففت فى كساء الكسائى وتلبســـست فروة الفراء

وتخللت بالخليـــل وأضحى سيبويه لديك رهن سباء

وغير ذلك من الأمثلة التى مهما كثرت فهى من الندرة بمكان فى بحر شعره الواسع العميق ، وهذا القليل لا يغض مما حظيت به الصورة الأدبية عنده فى الأدب العربى ، ولا يوثر فى إبداعه الفنى ، بل هى مما لا يستغنى عنها شاعر ، ولا يبرأ منها مجدد فذ ·

وما مضى كان وثيق الصلة بالسمات البارزة للجزئيات فى الصورة الأدبية وأنصفت موقف الشاعر من الصورة الكلية ، ووضحت مدى عناية الشاعر بها وكشفت عن معالمها وملامحها ·

ولكنى شعرت أثناء التعرف على خصائص الصورة عند ابن الرومى أن سمات

التصوير عنده قد تمتد إلى مساحة أوسع من الجزئيات ، وإلى بحر أعمق من التشخيص والصورة الكلية ·

ويتجلى ذلك فيما أسميته بأنواع الصورة الأدبية عند الشاعر ، أو أشكالها أو نماذجها ، وإن انسحبت عليها خصائص الجزئيات لتتجاوب أصداؤها فى قطعة كاملة أو قصيدة تامة ، يصور فيها الشاعر معنى من المعانى ، أو خاطرة من الخواطر ، أو حالة نفسية ، أو نموذجا بشريا أو مشهدا من مشاهد الطبيعة ، ومسرحا من مسارحها الجميلة وغير ذلك مما يتصل بالناس والحياة والواقع والطبيعة ، وما بينها من علاقات روحية أو إنسانية ·

ولا تخرج أنواع الصورة عما سبق ، سواء أكانت صورة ساخرة أو إيحائية ، أو شعبية جارية ، وإنما خصصت هذه الثلاث بالذات ، مع أن شعره كله غنى بالصور التى تعبر عما يجول فى نفسه ، أو عما يلامس حسه من البشر ومظاهر الطبيعة لأننى وجدت بعض الصور قد تجمعت فيها مصادر السخر من كل جانب ، حتى تغلب السخر فيها ، كما تتجمع أشعة الشمس فى قرصها ، لتتفجر بالضوء والحرارة والحياة فأطلقت عليها الصورة « الساخرة » ·

وبعض الصور التى ذكرها ابن الرومى فى غرض معين كالعتاب أو الاستعطاف تبين لى بعد استيفائها وتمامها ، أنها يسيطر عليها غرض آخر توحى به ، حتى أصبحت القصيدة أو المقطوعة لا تعرف إلا بهـذا الغرض ، وأسميت هذا النـوع بالصـورة « الإيحائية » ·

ورأيت كذلك أن الشاعر مغرم باختراع الصور للطبقات الكادحة من الشعب كتصويره لصانعى الرقاق والزلابية والقطائف وغيرها من الصور التى يلتقطها الشاعر مما شاع بين الناس ، وذاع فيهم ، ولولاه لما فطن إليها أحد ، ولما دخلت بهذا التصوير المحكم فى معبد الفن الرفيع ، ولما بقيت خالدة يتردد أصداؤها فى كل حين وأسميت هذا النوع بالصورة « الشعبية » ، أو المألوفـة أو الجارية ، أو الدارجة أو الشائعة ، مما يتصل بهذا النمط من التصوير الأدبى الحى ، وهذه الأنواع هى :

* * *

١ - الصورة الساخرة :

قبل أن أعرض للصورة الساخرة عند ابن الرومى نمطا فنيا من أنماط التصوير لديه أجد من الضرورى على جهة التبع أن أوجز القول فى مفهوم السخر - معنى مجرداً من الصورة - وعلاقته بالمعانى الأخرى التى تتصل به ، أو يتصل هو بها ٠

ومن هذه المعانى « الهجاء » ، وتدرج معناه اللغوى « الهزء » إلى معان أخرى مكتسبة فى نمو من عصر إلى عصر ، بعد أن أصبح غرضا من أغراض أدبنا العربى وانتهى إلى التهكم والإقذاع والسباب والإفحاش وما أشبه ذلك ، تورط فيه ابن الرومى ، ولا ندفع عنه ذلك ، كما دفعه عنه المازنى والعقاد[١] ، وليس المطلوب هنا أن أناقش هذه القضية لأوضح وجه الصواب فيها بالتفصيل كما أشار إلى ذلك ناقد آخر[٢] ، لأنه أمر يتصل بمضمون الصورة ، واكتفى فيه بالتنبيه فقط ٠

أما السخط ، فهو أشد ألوان النقمة والهجاء ، لأن الساخط يهدم الإنسانية فى النفس ، فقد يقذع فى هجائه كنوع من الدفاع الشخصى ولا يكون ساخطا ٠

وأما الإضحاك يكون غالباً فى إثارة النفوس ٠ بمناظر تعتمد على وسائل عديدة منها الهزء من غير إقذاع ولا إفحاش ، وهذا ما يتصل بموضوعنا ٠

وأما العبث فهو وسيلة يتسلى بها الإنسان عن حالة نفسية ، لا يصرح بها يأسا أو مرحا ٠

وفرق مندور بين الإضحاك والعبث والسخرية والتهكم بقوله :

فالإضحاك يرمى إلى إثارة الضحك ، بأسلوب خاص ولغة خاصة ٠٠ وإن الهيومر - (العبث) ٠٠ حيلة نفسية تتخذ للعبارة عن كل ما نريد أن نعبر عنه فى خفر وتحفظ ، وأما السخرية ٠٠٠ فهى حالة نفسية هادئة أميل إلى الطبع الفلسفى منها إلى طبع الشعراء، وأما التهكم فيصدر عن النفوس العنيفة التى لا ترحم حمق الغير ، أو جهله فتتهكم منه ٠٠ فالسخرية أغلب ما تكون من النفس وإليها ، وأن امتدت إلى الغير ففى رفق ، بينما التهكم سلاح قوى ضد الآخرين[٣] ٠

---

(١) ابن الروم : العقاد ص ٢٣١ وما بعدها ، حصاد الهشيم : المازنى ٣١٤ ٠

(٢) ثقافة الناقد الأدبى : د ٠ محمد التويهى ص ٣١٦ ٠

(٣) الميزان الجديد : د / محمد مندور ص ١٤٣ ، ١٤٤ ٠

ويقول المازنى عن السخر هو العبارة - بما يناسب ذلك من الكلام - عما يثيره الضحك أو غير اللائق من الشعور بالتسلى أو التقزز ، على أن تكون الفكاهة عنصراً بارزاً ، والكلام مفرقا فى قالب أدبى ، ثم يفرق بينه وبين التهكم بقوله : « فالشاعر حين يسخر يتناول بعدما بين الأشياء والطبيعة ، ويركض فى حلبة يتقابل عند طرفها الواقع من ناحيه ، ومثل الكمال من ناحية أخرى ، وقد يفعل ذلك جادا أو متفكهاً مداعباً ؛ فإن كانت الأولى فهو هاج منتقم ، وإن كانت الثانية فهو ساخر يركب ما بدا له بالدعاية[1] .

وشبيه بهذا مفهوم السخر عند العقاد حيث يقول : بعد أن أعد السخر بتاج المتناقضات فى الحياة : « إن شاعرنا خاصة قد استفاد من هذا التناقض مضاء وحدة فى ملكة السخر التى اشتهر بها ، وبلغ فيها أوجه ؛ فإن النقائض والمفارقات ألزم لوازم هذه الملكة بعد دقة الملاحظة ، وهاهنا معدن النقائض والمفارقات التى يعانيها الساخر فى نفسه[2] » .

ومكان السخر بين المعانى السابقة ، التى أو جزنا القول فى مفهومها ، وهى الهجاء والسخط والاضحاك والعبث ، مكانه بينها جميعا ، فهو يرتبط بها نوع ارتباط من جهة ؛ لكنه أسماها جميعا فى باب الفن والتصوير من جهة أخرى .

فأما الجهة الأولى : التى يلتقى فيها السخر بكل المعانى السابقة - لو تعمقنا جوانبه الخفية باعتباره فنا أدبيا - نرى أنه يشتمل على جوانب عدة تكشف عن طبيعته وتجتمع عليه معان كثيرة هى :

أولا : السخر يفيد معنى الهجاء ؛ لكنه هزء بالغير فى مصانعه واستهانة به فى دفاع شريف عن النفس ، بوسائل غير صريحة تنم عن رقى الإنسان ، ومنزلة العقل منه ، الذى يميزه عن الحيوان ، حينما يأخذ حقه بافتراس فريسته ، فهو لا يحس إلا بالعنف لا غير ، وهذا الصنيع من الحيوان شبيه عند الإنسان بالإفحاش والسباب فى الهجاء ، مما لا يتصل بالسخر فى الظاهر .

ثانيا : السخر فيه معنى السخط ؛ لأن الساخر يسخط على الإنسان الذى لا يعرف متناقضات الحياة ، ولا يفكر فى نواميس الواقع ، التى هى فوق طاقه البشر

---

(١) حماد الهشيم : المازنى ص ٣٠٢ .

(٢) ابن الرومى : العقاد ١٣٨ .

ومع أن الإنسان مسرح نوائب الدهر فنجده يغفل عن ذلك ، مما يدفع الآخرين فى سخرهم أن يسخطوا عليه ، أو يسخطوا على أنفسهم باعتبارهم صورة بشرية عاجزة عن تمثيل الواقع وإدراكه ؛ فالسخر هنا على هذا النحو سخط مهذب لطيف ، يتفق مع الدين ولو من جانب واحد .

ثالثا : السخر فيه معنى الإضحاك ، لأن صورة السخر ناشزة خارجة عن المألوف ، تجمع بين الأسود والأبيض ، وتمزجهما معا فى مكان واحد ، مما يثير الدهشة ويدعو إلى انفراج الشفتين والانفجار بالضحك ، لا لهذا التناقض فحسب لكنه لقدرة الساخر على التأليف بين المتنافرات وعلى الانسجام بين المتناقضات ، إنه سخر يأخذ بالعقل ، لكنه فى اختلال يفجر الضحك .

رابعا : السخر فيه معنى العبث ، فالساخر الذى لا يستطيع أن يغير نواميس الحياة في نفسه ، وفى الناس من حوله ، يتسلى بالصورة الممسوخة فى الحياة ، لعله يجد لنفسه من وراء ستار وفي خفاء عزاء لها فى هذه الصور الساخرة ؛ فيهدأ فؤاده ويطمئن قلبه ، ويقتنع بضعف الإنسان ، أمام القوة الكبرى ، التى تصير العالم بحساب وقدر ، وقضاء وتدبير ، هو الله تعالى بيده الأمر كله .

وأما الجهة الأخرى وهى أن السخر على الرغم من ارتباطه بما سبق من معان ، فهو أسماها جميعا فى باب الفن والتصوير الأدبى الرفيع ؛ فالصورة الساخرة عند الشاعر هى غاية الكمال الفنى من الهجاء على النحو السابق ، وغاية فى نضج الذوق الأدبى ، حينما يعبر الشاعر عما يراه فى صورة أنيقة ، لا مشوهة بالفحش ، محجبة لا سافرة مكشوفة ، فلا تشهر سلاح الانتقام فى معارك الوحشية والهمجية ، بل يطعن الشاعر بالصورة الساخرة غيره تحت ستار العقل ، وفى رعاية حق الإنسان علي نحو ما ، حتى لا ينزل إلى درجة الوحوش الضارية ، وهى نوعٌ ما من الرقى الإنسانى والذوق المهذب ، الذى يدل على أن الساخر كابن الرومى مثلا ، وثيق الصلة بهذا الرقى والتهذيب ، لتصدر الصورة عن عقل واع ، وثقافة واسعة ، وعمق تجربة ونفاذ شعور ، وصورة مثيرة بصفة عامة .

والصورة الساخرة غاية فى فن التصوير الهجائى ، لأنها تعتمد فى الهجاء على الإيحاء غير المباشرة فى التعبير ، وتنأى عن المصارحة والتنصيص ، كما يحدث فى الهجاء ، والإيحاء هو عصب الصورة الأدبية ، وقوام الفنون كلها .

والصورة الساخرة عند الشاعر ، تقابل فى الرسم « فن الصورة الكاريكاتورية » من جانب ، وهى التى شاعت فى ميدان الصحافة لينتقد الرسام بها عن طريق الإيحاء شتى النواحى السياسية والاجتماعيــة والفكرية والاقتصادية ، وغير ذلك من المجالات .

ويلتقيان من حيث الشكل الخارجى ، والإيحاء ، والمغزى ، وإن اختلفا من حيث العناصر ، والمخاطرة ، والحركة ، والتأثير ، والتركيب .

فأما اختلافهما من حيث العناصر : فنجدها فى الصورة الأدبية الساخرة هى عبارات وألفاظ تشع منها الأضواء والألوان ، وفى الرسم « الكاريكاتورى » هى خطوط جامدة ، وألوان متباينة ، وأصباغ مختلفة فى النوع ودرجة التوزيع .

وأما الاختلاف من حيث المخاطرة : فهى فى الصورة الأدبية الساخرة تكمن فى الصعوبة على الشاعر حين يقوم بتركيبها ، والعمل على بنائها ؛ فهذا أمر يحتاج إلى مشقة ، بينما فى الرسم تضعف المخاطرة ، ويسهل التركيب ، لأن الصورة خطوط وألوان ، قد تأتى بسرعة لموهوب هذا الفن .

وأما الحركة فى الأولى : فأمر لا يفارق الصورة الساخرة عند الشاعر بل إن ابن الرومى منحها الخلود ، حين انتزعها من نماذج بشرية عاشت ، وستعيش ما بقيت الحياة ، والصورة الساخرة فى الرسم تذهب عن العقل إذا اختفت عن البصر ، ولا يبقى لها ظل فى النفس ، ولا فى الحياة بعد أن تغيب عن النظر .

وأما من ناحية التأثير ، فهو أمر يتصل بالحيوية والحركة فى الصورة التى تغنى بهذين اللونين مما يقوى أثرها فى النفس ، ويشتد وقعها على القلب ، وعلى ذلك فالأثر الأقوى يرجع إلى الصورة الأدبية الساخرة ، لاشتمالها على الحيوية والحركة .

وأما من حيث التركيب فى الرسم « الكاريكاتورى » ، فلا يلتزم فيه الرسام دائما بترسيب السخر فى خطوطه ، والهزل فى أشكاله ، فقد يقوم الرسم فيه أحيانا على السخر والهزل ، فيثير الضحك ويبعث الاستهزاء ، كما أراد الرسام أن ينقد شخصية تامة القوام تتولى أمرا مهما فى الدولة ؛ لكنها استغلت منصبها لمصالحها الفردية ، واستبدت بمصالح الشعب ونهبت أموال الدولة ، فيصورها الرسام فى صورة أنانى ، نهاب ، مستغل ظالم ، ويأتى على رأسه ، ويظهرها فى أصغر حجم

من جنسها ، حتى تقرب من رأس العصفور : والرأس موطن العقل والفكر المستقيم، أو على الأقل المركز الأساسى المسيطر على البدن كله ، ثم يأتى على يديه ورجليه ورقبته ، فيمعن فى نحافتها ، حتى يلتصق الجلد بالعظم الرقيق الرفيع ، ثم يعظم بطنه وعجيزته ، ما شاءله التعظيم ، حتى تختفى معه جميع الجوارح ، مما تبعث الصورة على السخر والهزل ، لما فيها من الإخلال بالتناسب بين الأجزاء ، لتتفق مع الغرض الذى يهدف إليه الناقد الرسام .

وهذه الصورة « الكاريكاتيريه » المرسومة ، تذكرنى بصورة قرآنية فى القرآن الكريم توحى بهذا المعنى ، فى قوة إشارة وأوجز تصوير .

يقول الله تعالى : ﴿ الذين يأكلون الربا ، لا يقومون إلا كما يقوم الذى يتخبطه الشيطان من المس ﴾ ، فآكل الربا مثقل لا يستطيع أن يقوم ، إن قام يكاد يقع من ثقل الجسم بأكل الحرام ، أو من فقدان الوعى المستقيم الذى يصده عن أكل الربا .

وقد يكون الرسم « الكاريكاتورى » جادا لا محل للسخر فيه حينا ، ويعد موقعا للتقدير والاحترام ، لا للهزل والضحك ، وذلك حينما يصور الرسام صورة زعيم عاقل مفكر محنك التجارب بين ذويه، واسع الخبرات بين شعبه، فيسلط الأضواء على رأسه ، ويذهب بكبر حجمها ما شاء له أن يذهب ، حتى يختفى جسم الزعيم كله تحت الرأس ، الذى سيطرت على اللوحة ، وأصبح الرائى لا يرى سواها .

وهذه الصورة مع الإخلال بالتناسب بين أجزائها ، إلا أنها لا تبعث على السخر ولا تثير الضحك ، ومثل ذلك إذا أراد الرسام أن يصور حاسة الشم ، عند طباخ ماهر اشتهر بين المتذوقين ، أو طاعم محنك بالمطعومات والأشربة ذهب صيته كل مذهب، فيطيل الرسام فى أنفه إطالة تخرج عن التركيب الطبعى له فى صاحبه وهذه الصورة « الكاريكاتورية » على ما فيها من إخلال بالتناسب مجردة من السخر والهزل .

لكن التركيب فى الصورة الأدبية الساخرة ، يختلف عن التركيب فى الرسم «الكاريكاتورى » بالمعنى السابق ، فالتركيب عند ابن الرومى ، يتضمن دائما السخر ويثير مطلقا الضحك فى جميع الحالات والاختلال فيه بالتناسب بين الأجزاء ، والخروج عن المألوف فى تركيب الشيء ، لابد أن يتضمن السخر والهزل هنا .

فإذا صور ابن الرومى الأنف ، فلا يمدح هذا العضو فى صاحبه ، وما صور

الشاعر غير هذا العضو من الأعضاء الأخرى على هذا النمط من التصوير «الكاريكاتورى » الجاد ؛ فالمستقصى لصوره الأدبية الساخرة لا يجد فيها هذا النوع من أنواع الرسم الكاريكاتورى ، وإنما يصور ابن الرومى الأنف ، ليذم صاحبه ويسخر منه ، ويبعث الضحك فى نفوس الغير ، فيقول مثلا :

فالأنف منك لعظـمه   أبدا لرأسك يعكس

وإن كان أنفك هكذا   فالفيل عندك أفطس

إلى آخر الصورة ، وستأتى كلها بعد ذلك ، والتركيب فى هذه الصورة لا يحتمل وجها آخر غير السخر ، ولكن الأنف فى الرسم « الكاريكاتورى » احتمل وجها آخر ، هو التقدير للطباخ الذى انفرد بحاسة قوية فى الشم لا توجد عند غيره لذلك استحق المدح فى صورة الرسم « الكاريكاتورى » .

إذن فلا موضع للتقدير والاحترام فى الصورة الأدبية الساخرة ، بينما الصورة « الكاريكاتورية » فى الرسم ، قد تكون موضع التقدير والاحترام كما رأينا ، وقد تكون للسخر والهزل .

وبهذا الفرق الدقيق بين التركيب فى الصورتين حيث اختلفتا من حيث طبيعته ساغ لى أمران :

أولهما : ظهر لى واضحا ما اتجه إليه النقاد[1] ، حين أطلقوا التصوير الكاريكاتورى على الصورة الأدبية الساخرة عند ابن الرومى ، ظنا منهم أن النوعين متساويان فى طبيعة التركيب فيهما ، ووضح مما سبق أنهما مختلفان فى التركيب ولذلك تجنبت التعبير « بالكاريكارتير » فى جانب الصورة الساخرة عند الشاعر وآثرت التعبير بالسخر لأنه أدق .

ثانيهما : ينبغى أن يكون الحكم نابعاً من طبيعه المحكوم عليه ؛ فيكون المصطلح الموضوع للصورة الأدبية الساخرة مطابقا لمايستقصيه الواضع من هذا النوع الساخر عند الشاعر ، حتى يكون المصطلح دقيقاً ، وليس من الدقة أن يفرض الواضع مصطلح الصورة « الكاريكاتورية » فى الرسم[2] على الصورة الساخرة عند الشاعر

(١) منهم المازنى والعقاد والنويهى وغيرهم كما سيأتى .

(٢) أقصد بالمصطلح فى الرسم هو المصطلح العرفى لهذا الفن « لأنه بعد البحث مازال فنا عمليا يستوحى منه الرسام والناقد نظرات حتى يتضح ويقعد له قواعد .

لشبه ما ، ولو من جانب واحد ، وهذا هو ما دعانى لمناقشة القضية فى التمييز بينهما بعد التحرى الدقيق للنوعين .

لذلك تعجل البعض فى الخلط بين النوعين السابقين من التصوير ، من غير تفريق بينهما ، وقسم الهجاء إلى ثلاثة أقسام « قسم هو سباب محض ، نعرض عنه وقسم يعلو فيه فيبلغ الفن الكاريكاتورى ، وقسم يزداد فيه سموا فيصل ذروة السخر الرفيع[1] » .

وهو فى هذا يجعل الفن « الكاريكاتيرى » له مكان فى شعر ابن الرومى بل هو أول درجة من درجات فن السخر عنده ، والذى يعيد النظر فى الأمثلة التى اختارها الناقد للفن « الكاريكاتيرى » يجد فيها السخر اللاذع لأنه هو مذهب الشاعر وحده لا يعرف غيره .

وفسر البعض تبعاً لفن الرسم « الكاريكاتورى » الصورة الساخرة عند ابن الرومى « بالمسخ » وترجم كلمة « الكاريكاتورى » بمساخ»[2] ولم ينص على الفرق بين النوعين من التصوير .

وكان المازنى والعقاد على حذر شديد ، من التردى فيما يشبه ذلك فأطلقا على الصورة الساخرة التصوير الهزلى ، ورأى المازنى أن الصورة الساخرة ، هى التصوير الهزلى ويقول : والشعر أقدر على تصوير ذلك ، ومن هنا نشأ التصوير الهزلى ، حتى صار فنا قائما بذاته ، مستقلا فى الحقيقة عن التصوير ، ذلك أن القواعد والأصول المتعلقة بالرسم والنسب الطبيعية والتلوين لا تراعى فيه[3] .

ويطلق العقاد هذا الحكم من غير تفصيل لطبيعة كل منهما ، حين يتعرف على ابن الرومى من شعره ، فهو لا يهتم بالصورة كشكل فنى ، وإنما يهتم بابن الرومى من خلال الصورة فيقول : « ويعرض لك فى متحفه الكبير تلك الصور الهزلية التى لا مثيل لها فى شعر شاعر واحد من شعراء العالم كله ، ثم لا يأنف أن يريك بينها صورة له ، بل صور شتى لا يعوزها حظ من العناية ، وأمانة الصناعة»[4] .

---

(١) ثقافة الناقد الأدبى : د . محمد النويهى ص ٣٢٦ .

(٢) ابن الرومى فى الصورة والوجود : د . على شلق ص ٢٤٥ .

(٣) حصاد الهشيم : المازنى ص ١٤٤ ، ١٤٥ .

(٤) ابن الرومى : العقاد ص ١٣٩ ، ٢٣٥ .

ويقول أيضاً : على أن لصاحبنا فنا واحد من الهجاء ، لا ترتاب فى أنه يختاره ويكثر منه ولو لم تحمله الحاجة وتلجئه النقمة إليه ، ونعنى به فن التصوير الهزلى والعبث بالأشكال المضحكه ، والمناظر الفكاهية والمشابهات الدقيقة[1] .

بلغ ابن الرومى الغاية بهذا الفن الساحر ، حتى نسبه إليه النقاد ، -كما رأينا لأن الشاعر تناوله كفن فى التصوير ، من أجل التصوير نفسه ؛ لذلك فهو لا يفرق فيه بين صورته الساخرة ، وصور الناس كذلك ، فالكل عنده فى مسرح الفن سواء يقول ابن الرومى مصورا ضعف بصره :

وبورك طرفى فالشخوص حياله قرائن من أدنى مدى وهو فرْدٌ

فالمتأمل فى الصورة يرى فى عينى ابن الرومى عيونا عديدة ، ليست للدلالة على قوة البصر عنده ، لكن على ضعف فيه ، وانقسام فى الشبكة البصرية حتى تتسع للمنظر الواحد ؛ فيصير أمامها حقلا غنيا بالمناظر ، موفورا بالأشباه والمناظر ، إنها صورة تفجر الضحك ، لينقطع فجأة على الاحساس بمرارة السخر ، ولوعة الحزن والأسى ؛ فينحنى عطفا على الشاعر المسكين ، صريع الضعف والشيب ،، ومثل ذلك قوله حين يسخر من نفسه :

من كان يبكى الشباب من جزع فلست أبكى عليـــه من جزع
فإن وجهى بقبح صورته ما زال بى كالشيب والصلـــع
أشب ما كنت قط أهرم ما كنـ ـت فسبحان خالق البـــدع
إذا أخذت المرآة ســـلفنى وجهى - ومامت - هول مطّلعى
شغفت بالخرَّد الحســـان وما يصلح وجهى إلا لذى ورع
كى يعبد الله فى الفلاة ولا يشهد فيه مساجد الجمُع

وجه قبيح ، تواطأت عليه المقابح كلها ؛ شيب منهك ، أذاب الشحم واللحم معا ، وصلع لامع ، يدل على نقمة الحياة عليه (فى نظره) ، ووجه لو رآه ابن الرومى نفسه فى مرآة لفزع هولا ، واستولى عليه الرعب هلعا ، كما يفزع الإنسان من وجه شيطان رجيم ، وأولى بصاحب هذا الوجه ، أن يعيش بعيدا عن الناس حتى لا يثير فيهم الفزع والرعب كلما ارتأوه ، ويذهب بعيدا عن الناس ، حتى لا يثير

(١) المرجع السابق .

فيهم الفزع والرعب كلما ارتأوه ، ويذهب فى محراب العبادة ، ويتصوف فى خلوة الزاهدين ، ليكفر عما أرتكبته نفسه، لاعتراضهما على الخالق فى بشاعة وجهه ؛ فينال إحدى الحسنيين ، فى رضى الله عنه ، الذى كفر عنه سيئاته وسوآته ·

وعبقرية الشاعر هى التى أبدعت من هذا السخر فنا رائعا دقيقا ؛ فيتدرج فى كل جزئية من الصورة ، ويولد منها غيرها وهكذا ، حتى يرتقى بالصورة إلى ذروة السخر؛ فيذكر فى الوجه القبيح مصارع الشيب والضعف والصلع ، ويربط ذلك بسرعة انقضاء الشباب الذى مكن الشيب منه على عجل ، ثم تتكامل المقابح فى وجهه حينما ينظر إلى المرآة ، فيرى وجه شيطان ، ليس هو كالشياطين المعروفة ، بل شيطان غريب من الأنس وعنهم ، وهذا الشيطان على قبح منظره ، وبشاعة صوره مازال يرقب الحسان ، ويتعقبُ الغانيات فهو يقبل عليهن ، وهن يدبرن عنه كالتدابر بين القبح والحسن ، منظر يثير الضحك ، ويقطر مرارة بالسخر والهزل ، وحينما ينقطع أمل الشيطان فيهن وفى الناس ، يشعر بالخزى والهزية ، ولا مكان يطويه أوفى من الخلاء ، الذى يرد عنه نظرات الناس القاتلة ، وسهام الفاتنات الساخرة ·

ومن خصائص الصورة الساخرة عند الشاعر أيضا ، المبالغة التى يقتضيها السخر لأنها من طبيعته ، فالسخر يقوم على الاختلال فى التناسب بين الأجزاء ، وكلما ازداد الخلل فى الصورة الساخرة بلغ الشاعر بها غاية الفن فى السخر ، وليست المبالغة غريبة على شاعر يجرى مع دمه الاستقصاء ، وتلتقى مع طبعه الدقة والتفصيل ·

وفى هذه الصورة تظهر المبالغة فى شخص ابن الرومى القبيح الذى لا يصلح للعيش بين الناس ، حتى سقطت عنه فريضة صلاة الجماعة لشكله الكريه ، أو لأنه سيصير من أهل البوادى ، وهم لا تجب عليهم صلاة الجمعة ، أو سيصير من الشياطين وهم ملعونون مطردون من رحمة الله ، محرومون من التكاليف السماوية وهذه المبالغة هى روح السخر فى صورة ابن الرومى ·

وعنده كثير من الصورة التى سخر الشاعر فيها بنفسه ، وكذلك الأمر فى الصورة الساخرة التى وجهها الشاعر إلى من حوله من الناس ، كصورة « الأخدع » و« أصحاب اللحى » و « ذوى الصلع » و « أهل القصر » و « وجه عمرو » وغيرها من الصور التى مر ذكرها ؛ وأخرى كثيرة منها صورة شيطان آخر أقوى من شيطان الصورة السابقة ·

فالشيطان هناك هو ابن الرومى نفسه ، حينما رأى وجهه فى المرآة . أما الشيطان فى الصورة النالية ، فليس إياه ، بل شخصا آخر ، هو « دبس » فبالغ فيها الشاعر أكثر من صورته ، حتي جعل الشيطان ذاته يفزع من صورة « دبس » المتناهية فى القبح حيث يقول :

لو أن إبليســا رآ ك لكاد ذعراً يبلس
ولراعه وجه مـن التحسين فىّ أملس

إن « دبس » لم يكن شيطانا ، بل أرتقى إلى سلطان الشياطين ، وهو إبليس نفسه المعلون من الله ومن الناس ثم يقول فى صورته :

فالأنف منك لعظمه أبدا لرأسك يعكس
حتى يظن الناس أنّســـك فى التراب تفرّس
ولأنت أجدر بالذى قال الفتى المتنطس :
إن كان أنفك هكذا فالفيل عندك أفطس
وإذا جلست على الطر يق ولا أرى لك تجلس
قيل السلام عليكما فتجيب أنت ويخرس

وذعائم السخر تتواجد فى هذه الصورة من المبالغة الشديدة ، ومد الخطوط القصيرة ، وتقصير الطويل منها ، وإبراز الدميم ، وتشخيص القبيح ، وإخفاء كل مظاهر التناسب فيها ، ثم التناسق التام ، بما يشبه الخلق والتكوين بين أجزاء الصورة على هذا النحو مما يثير الضحك ، ثم النمو والتدرج فى الدمامة ، حتى يصل الشاعر بها إلى غاية الغايات فى السخر والإضحاك .

فالأنف عظيم ضخم مثل ضخامة الرأس فى « دبس ، الذى يعد بين الناس جنسا آخر ليس منها ، لأنه ولد برأسين الأنف كالرأس فى الكبر ، أينما يؤتى سواء من الأمام أو الخلف أو من الجانبين يطل منه رأسان ، وربما يظن البعض أن الرؤية من الجانبين قد تكون أعون على ظهور الرأس والأنف أكثر ، بخلاف ذلك من الأمام أو الخلف ، فأحدهما يحجب الآخر ، ولكن الأمر ليس كذلك لعظم الأنف ، حتى ظهر مع الرأس من جميع الجوانب فهو يرى على أى وجه ، من الخلف أو الأمام أو من أحد الجانبين .

ثم يمد الشاعر الخطوط أكثر ويشخصها تشخيصا أعمق ؛ حيث يهبط الأنف إلى التراب يتفرس الروائح الكريهة ، ويشبع رغبته منها ، وليس هذا الزعم تجنيا عليه بل هو رأى الفتى الخبير بمقابح جسده ٠

ثم يرتقى فى القبح ويزداد عمقا فى التشوية ؛ فيلحق أنف الفيل بأنفه فى العظم ، ويبالغ أكثر ؛ فيجعل الفيل أقل منه رتبة ودونه بدرجات ؛ فالفيل أفطس بجانبه ، ثم يبلغ ذروة المبالغة ؛ فيجرد من أنف « دبس » إنسانا يجلس معه على الطريق ، وينبرى ابن الرومى لينصحه بعدم الجلوس على مقارع الطرق ، رحمة به وشفقة عليه ؛ لأن الناس سيرون منه بعد الرأسين رجلين يجلسان معا فى آن واحد فيلقون السلام عليهما فيرد « دبس » ويخرس أنفه ، توقيرا لمن ألقى السلام ، واكتفاء به من جهة فى الرد ، كما هو المألوف فى اكتفاء الجماعة بواحد ، فى الرد على من يلق السلام عليهم ٠

الرسام لا يستطيع بصورته « الكاريكاتورية » الهازلة ، مهما ضخم فى الخطوط والألوان وإبراز الأشكال الدميمة ، لا ينهض أن يبعث التشخيص فيها ، والحيوية الناطقة والحركة المتتابعة ، ثم الحوار الذى يؤكد الحركة ، ويقربها من الواقع ، وذلك فى غلبة الأنف على الرأس ، ثم هبوطه إلى الأرض ، ليبعث عن طعامه الكريه الرائحة ، ثم الإقرار عليه من أهل الخبرة ، ثم حزن الفيل على نفسه لظهور من بذّه فى ميزته ، ثم تطاول الأنف على صاحبه ؛ فيظل قرينا له يلازمه أينما سار وحيثما أقام ، ويترك صاحبه « دبس » وقارا منه ورزانة يرد السلام على الناس ، وهو جالس فى أنفة وعزة وكبرياء ٠

فالرسام مهما أوتى من مواهب ومن وسائل الفن ، لا يستطيع أن يفيض على لوحته الهازلة لمسة واحدة من هذه اللمسات الحية النابضة ٠

وستظل صورة ابن الرومى خالدة ، لأنه حينما صور أنف « دبس » أخرج للأدب نموذجا إنسانيا ، قد يوجد فى كل عصر منه صور ، وكأن « دبس » هذا قد بقى إلى الأبد ، بهذه الصورة الخالدة ٠

والصورتان السابقتان لشخص ابن الرومى ، وشخص « دبس » تلتقيان معا فى شخصية منكرة ، ينفر الناس منها وتأباها الطباع السليمة ، وهما فى نفس الوقت

تصوير دقيق يعبر عن مشاعر ابن الرومى بالحسرة التى ألمت بقلبه ، وضيقه بالحياة والناس ، وتحدى القدر له ، ولأمثاله من ذوى الصور الممسوخة ، فكأنه يتسلى بصورته القبيحة · فى تصويره الأدبى ، كما يتعزى فى نفسه – عن ظلم الأيام له – بصور غيره من الناس ، حتى يجد له من النظائر والأشباه ما يؤنسه ، وينسيه همومه وآلامه ، وهناك صور أخرى له ولغيره للممسوخين ، تسير فى هذا الاتجاه تسلية وتعزية ، مثل تصويره الصلع لرأسه واتقائه بالعمامة ، وتصويره الساخر لغيره فى مثل ذلك ، و تصوير لحيته الخفيفة « الكوسج » ولحى الناس الثقيلة من حوله كل هذا على سبيل السخر ، الذى يفيض نقمة ومرارة ، وحزنا وألما ·

* * *

٢ - الصورة الإيحائية :

إذا كانت المسرحية والقصة ، تقوم فى بنائها الفنى على نمو الأحداث ، وتدرج الحكاية ، فالشعر الغنائى وهو أرقى فنون الأدب ، يعتمد على الصورة أولا ، وعلى الوحى ثانيا ، فهما معا عصب الشعر وقوامه ، وليس الوحى غريبا عن طبيعة الشعر بل يصدر منه صدور الضوء عن الشمس ؛ لأن الشعر يقوم على أساسين غامضين :

الأساس الأول : هو الموسيقى والإيقاع ، وكلاهما رمز مبهم ، مهما وصل العقل البشرى فى تحديد كنهه ، فلا يستطيع أن ينتهى إلى نتيجة حتمية .

الأساس الثانى : الشعور ، وهو حالة غامضة أيضا ، لايكاد ينهض الإنسان بتحديد معالمه ودقائقه ، ولو كان ذلك شعوره الخاص ، فضلا عن شعور الآخرين .

لذلك كانت الكلمة فى الشعر تحمل شحنة شعورية ، وطاقة نفسية وفيضا موسيقيا ، لاتحملها الكلمة فى غيره من أنواع النثر المختلفة ، وحينئذ ينبعث من الكلمة الشعرية إشعاعات مختلفة ، وتفيض عنها أضواء متعددة ؛ ليفسرها كل إنسان حسب نضوج ذوقه وعمق شعوره ، وسعة ثقافته ؛ لأن الكلمة تحمل من عناصر الحيوية والقوة ما يجعلها صالحه لأن تعيش فى كل زمن ومع كل جيل ؛ ليفسرها حسب نشاطة العقلى والشعورى .

والشعر يمنح الكلمة وحيا واتساعا وإبهاما ، فتتنوع معانيها ، وتتجدد دلالاتها الشعورية ، وعلى ذلك فالوحى فى الكلمة هو روح الشعر ، الذى لا ينفصل عنه وبه يتميز ، ولا يمكن أن يستغنى عنه بالتصريح والتنصيص ، بل لابد من الإشارة والإيحاء فى التصوير والتعبير ، وقد أشار إلى الوحى فى الشعر النقاد القداماء وأعظمهم فى ذلك الإمام عبد القاهر حينما تحدث عن « معنى المعنى » وسبق توضيح هذا فى مكانه من البحث وأعطى النقد الحديث للوحى اهتماما أكبر عن ذى قبل وأن كان نابعا منه وامتدادا لروح النقد القديم ، لذلك نرى غنيمى هلال يقول عن الوحى فى الصورة :

« إن الشاعر يثير فى تجربته الشعور من وراء عرض الحالة النفسية ، وذلك بالوسائل الفنية فى الصورة والصياغة .. بحيث يتوافر للشاعر فى شعره - إلى جانب الإحساس والذوق الفنى - الصبر على بذل الجهد الفنى ، وصدق العزم على مراوضة

المعانى ، وصياغة الصور التى تتراسل بها المشاعر ، وهذه المشاعر بدورها طريق بث الأفكار . بحيث تتمكن من النفس بواسطة الصور الشعرية ، وموسيقى الشعر ، على أن توحى هذه الصور بالأفكار والمشاعر ، ولا تدل صراحة عليها[1] .

فالكلمة فى الشعر رمز لمعان عديدة ، وأغراض كثيرة ، تختفى وراء المعنى الظاهر ، وتكمن خلف سطح الكلمة ، لأن أبلغه ما يجمع الكثير فى القليل ويطلق الذهن من وراء الظواهر القريبة إلى المعانى البعيدة ، التى تومىء إليها الألفاظ ولا تحتويها بجملتها إلا على سبيل التنبيه والتقريب[2] .

وجمال الإيحاء فى الصورة يرجع إلى ثراء الكلمة الموحية ، بفيض من المعانى والمشاعر كالصورة الغنية بالألوان ، الموزعة الأضواء الثرية بالعناصر ، لأن كل معنى أو شعـور فيها ، يحدث أثرا فى النفس من جانب ، وهكذا يتعدد الأثر من منابع مختلفة ، فيتوجه كل النشاط النفسى إلى التعرف على ما خفى من معان فى الصورة وما استقر فيها من أحاسيس ، وفى هذا الصنيع قوة التأثير ، وفيه كل الجمال .

ويرجع جمال الإيحاء فى الصورة إلى الغموض والإيهام الذى يقتضى كل منهما المشاركة الإيحائية من جانب القارىء ، فيأخذ من المعنى ويعطى ، ويحط هذا ويضع ذلك فى ذهن حاضر ، وبديهة فعالة ونفس متجاوبة ؛ ليصل فى النهاية بعد لأى وجهد إلى معنى يرجحه بأدلة وعلامات ، يرسخ بها فى النفس أيما رسوخ ويتمكن من العقل والشعور أيما تمكن ، فكما أن الصورة نبعث من تجاوب الخاطر مع الشعور ؛ فإنها لا تفهم كذلك إلا بنفس الأداة ، من تفاعل العقل مع الشعور ، وفى ذلك من الحيوية والتجاوب بين الصورة والقارىء ما يضفى عليها الروعة والجلال .

وهذا ما يجعل الصورة الإيحائية أقوى أثرا وأتم نضجا من الصورة التصريحية والوصفية ، فالصور « التعبيرية الإيحائية أقوى فينا من الصور الوصفية المباشرة ؛ إذ أن للإيحاء فضلا لا ينكر على التصريح »[3] .

---

(١) مجلة « المجلة » ص ٨٦ عدد ٣١ ذو الحجة ١٣٧٨ هـ - يوليـو ١٩٥٩ بالسنة الثالثة د . محمد غنيمى هلال .

(٢) يسألونك : العقاد ص ٨٤ .

(٣) النقد الأدبى الحديث . د . غنيمى هلال ٤٠٩ .

وما بلغت الصورة الأدبية عند ابن الرومى ما بلغته من القوة والحيوية إلا بفضل الوحى فيها ، واعتمادها على الإشارة من غير تصريح ، على الرغم من سهولة اللفظ فيها .

فالإيحاء يستوى عنده اللفظ القوى الفخم ، واللفظ الرقيق السهل ، لأن العبقرية الشعرية لها من السحر ، بحيث تشحن الكلمة - أى كلمة - من طاقات الشاعر الفكرية والشعورية بما تنوء بحمله ، وقد مرت أمثلة كثيرة تفيض بمعان غزيرة وتوحى بمشاعر وأحاسيس عدة ، وتموج بالعواطف الحارة ،والحالات الإنسانية المختلفة، بل كان الحرف الواحد كالروى فى حديثنا عن القافية مخزنا لخواطر الشاعر وأحاسيسه .

وإنما أفردت الحديث هنا عن الصورة الموحية من ناحية الشكل العام ؛ لأن بعض الصور عند ابن الرومى ، غلب عليها الإيحاء لغرض آخر غير الغرض الظاهر الذى نظم الشاعر من أجله القصيدة ؛ لذلك كان من الضرورى أن تحمل هذا الغرض الجديد ، باعتباره أقوى أثرا فى النفس ، وأنسب لمقام الصورة بجانب الغرض الظاهر الذى قصده الشاعر ابتداء ، فهو وسيلة ظاهرة لاخفاء ما تموج به الصورة من مشاعر وأحاسيس وخواطر وأفكار ، مثل قول ابن الرومى يمدح أحمد بن ثوابه ومطلعها[1] .

دع اللوم إن اللوم عون النوائب ولا تتجـــاوز فيه حد المعاتب

وهذه مطولة تزيد عن مائة وثمانين بيتا ، وعلى الرغم من أنها قيلت فى مدح أحمد بن ثوابة واستعطافه ؛ ليبذل له العطاء ، فلا يكاد يخلو منها بيت . أو صورة جزئية أو كلية من الإيحاء بمعنى غير معنى المدح والاستعطاف ، وهو الخوف من وثبات الزمن ، وتقلبات الدهر ، وتوحى هذه القصيدة لا بالغرض الأصلى فحسب ولكن بمشاعر القلق والإحساس بالخوف ، وتدل على طبيعة الشاعر التى امتزجت بالرعب والتوثب ، واستولى عليها الشؤم والتطير ، وتدل الصور أيضا على إنسان منكوب صرعه الدهر وتكالبت عليه أحداثه ، وصدعته صواعقه ، وغير ذلك مما توحى به الصورة ، حتى يكاد القارىء الواعى أن ينسى الغرض الذى أراده الشاعر من

---

(٢) هو أبو العباس أحمد بن ثوابه عاش فى سامراً وتقلد مناصب متنوعة أهمها الكتابة للقائد التركى بابكياك ومدحه ابن الرومى بهذه القصيدة .

مطولته ، كما سنري على امتدادها يقول ابن الرومى فى صورة المطلع بعد البيت السابق ·

فما كل من حط الرحال بمخفق	ولا كل من شد الرحال بكاسب
وفى الشعر كيس النفوس نفائس	وليس بكيس بيعها بالرغائب
وما زال مأمول البقاء مفضلا	على الملك والأرباح دون الحرائب
حضضت على حطبى لنار فلا تدع	لك الخير تحذيرى شرور المحاطب
أنكرت إشفاقى وليس بمانعى	طلابى أن أبقى طلاب المكاسب

فالإيحاء بطبيعة ابن الرومى النفسية ، يبدو فى أول صورة بالمطلع وهى صورة طرح اللوم ، لأن المعاودة باللوم يعين الدهر على الشاعر فى أدائه ، ويضاعف التنكيل به ، وتوحى بوسواس الشاعر الذى اضطره أن يظن بممدوحه ما ليس فيه ، إذا خشى منه أن يصب جام غضبه عليه لتباطئه عنه ، وإلغائه السفر إليه ·

لذلك قرن الشاعر اللوم بنوائب الدهر ، وجعله عونا له على المشئوم ، وهذا غاية فى التطير ، حتى تحول الشطر الثانى إلى سلاح تهديد لمدوحه، إذ أصر على اللوم ، حيث عبر بما لا يليق بالممدوح ، وخاصة فى المطلع : مثل : أمر الممدوح بقوله « دع » ، وأسلوب النهى بقوله « لا » ، ثم ما أكده النهى من الدلالة على العنف فى كلمة « تتجاوز » ، وفيها ردع وشدة ، وفى كلمة « حد » ، وفيها بريق السيوف وقوتها وسرعة مضائها ·

ثم يتوالى وسواس شؤمه فى التردد بين حط الرحال وشدها ، والتأرجح بين كياسة الشعر والنفس ، وبين خستهما إذا بيعاً بالرغائب ·

ومن البيت الرابع يتحول الوسواس إلى خوف يقعده عن السعى ، ويفضل الفقر والجوع عن الغنى والشبع ، فالملك والأرباح عنده مهما بلغا من الوفرة والنعيم الواسع فيهما بالسفر إليه دون المال القليل الذى تحت يديه أو دون النذر اليسير الذى يطمع فيه من الممدوح من غير سفر إليه ·

وتتوالى الصور بعد ذلك لتوحى بمخاوفه ، وتشع بجبنه وطيرته ، وتظهر شؤمه للمدوح ، ويتوسل إليه بالدعاء ؛ لئلا يؤجج من هذا الخوف ، ويضاعف منه فيمنعه من نزر عطاياه ، وتأتى الصور لتوحى بحقيقة إحساسه فى طيرته ومنزع شعوره فى

شؤمه ، الذى أحال كل شىء فى نظره إلى شر ، وكل جمال إلى قبح ، وصير الأمن خوفا ، والصحو كدرا ، وهو فى كل هذا بيرز خوفه ، ويقنع الغير بشؤمه فيقول :

ومن يلق ما لاقيت فى كل مجتنى ... من الشوك يزهد فى الثمار الأطايب
أذاقنى الأسفار ماكره الغنى ... إلى وأغرانى برفض المطايب
فأصبحت فى الإثراء أزهد زاهد ... وإن كنت فى الإثراء أرغب راغب
حريصا جبانا أشتهى ثم أنتهى ... بلحظى جناب الرزق لحظ المراقب
ومن راح ذا حرص وجبن فإنه ... فقير أتاه الفقر من كل جانب
تنازعنى رغب ورهب كلاهما ... قوى وأعيانى اطلاع المغايب
فقدمت رجلا رغبة فى رغيبة ... وأخرت رجلا رهبة للمعاطب
أخاف على نفسى وأرجو مفازها ... وأستار غيب الله دون العواقب
ألا من يرينى غايتى قبل مذهبى ... ومن أين والغايات بعد المذاهب

فمصائب الدهر أقعدته عن طلب الخير ، وكرهت إليه الثراء والنعيم ؛ فصار أزهد زاهد فى الحياة ، على الرغم من رغبته الملحة فى نعيمها وظلالها الوارفة ، وهو أشد الناس حرصا ، وأوفاهم جبنا ، لذلك استولى عليه الفقر ، وملكته المسكنة فغادره الدهر صريح الرغبة والرهبة ، تتربص به الأقدار أينما حل ، وتلعب به الغيوب أينما سار ، فأخذ يردد أصوات الضعفاء ، وصخب الخائفين ، حين يطلبون الغاية وهم نائمون ، والنعمة وهم حالمون ، كل ذلك هى صفات الخائف الحذر وسمات المتشائم المتطير .

وكل مظاهر الحياة تألبت عليه ، فأما البر فهو قطعة من الدهر فيقول فى شتائه :

لقيت من البر التباريح بعد ما ... لقيت من البحر ابيضاض الذوائب
سقيت على رى به ألف مطرة ... شغفت لبغضيها بحب المجاذب
إلى الله أشكو سخف دهرى فإنه ... يعابثنى مذكنت غير مطايبى
أبى أن يغيث الأرض حتى إذا ارتمت ... برجلى أتاها بالغيوث السواكب

بلغ التشاؤم بالشاعر الغاية ، لدرجة أنه إذا سافر بالبر ، تألب عليه الجو بعد هدوئه ، وتكدر بعد صحوه ، فتنتابه السيول من كل صوب ، وتكيد له ، وتعبث به وتتفجر الأرض من كثرة المطر ، لتعوق سيره ، وتدحض مطيته .

فالمطر سواء سقط من السماء أو نبع من الأرض ، يتربص به ، ليتركه فى خوف وجوع ووحشة وسهر مطبق ، وجهد مضن ، وهذا هو شأن الخائف المتطير يحول صفاء الحياة وبهجتها . إلى دمار وزمهرير ، حتى داره التى صنعها على عينه لتأويه وتحفظه ، هى الأخرى تتربص به ، وتوحى بطبعه المشئوم يقول :

يؤرقنى سقف كأنى تحته	من الوكف تحت المدجنات الهواضب
تراه إذا ما الطين أثقل متنه	تصر نواحيه صرير الجنادب

وهكذا حتى إذا خاطب أحمد بن ثوابه يستجدية يقول :

فلا تنصبن الحرب لى بملامتى	وأنت سلاحى فى حروب النوائب
وإن قعودى عنه خيفة نكبة	للؤم مهز وانثناء مضارب
أقر على نفسى بعيبى لأننى	أرى الصدق يمحو بينات المعايب
لؤمت لعمر الله فيما أتيته	وإن كنت من قوم كرام المناسب
لهم حلم إنس فى عرامة جنة	وبأس أسود فى دهاء ثعالب
ولابد من أن يلؤم المرء نازعا	إلى الحمأ المسنون ضربة لازب

وأخيرا يقول :

وفى الناس أيقاظ لكل كريمة	كأنهم العقبان فوق المراقب
يراعون أمثالى فيستنقذونهم	وهم فى كروب جمة وذباذب
إلى الله أشكو غمة لاصباحها	ينير ولا تنجاب عنى بجانب
نشوب الشجا فى الخلق لا هو سائغ	ولا هو ملفوظ كذا كل ناشب

وابن الرومى وهو يمدح ابن ثوابه ، كان يصور طبيعته ، ويكشف عن طويته من خلال مدح صاحبه ، فهو متشائم ، يرى فى عدم قبول عذره حربا من ممدوحه

تفزعه ، فيستغيث به ، ليكون معه لا عليه ضد نوائب الدهر ، ثم يلح عليه شؤمه فيعترف بذنبه فى التأخير ولا عليه ذلك ، ويرمى نفسه باللؤم ، ويقر بعيبه فيها ، ويبرر قوله بأنه يرجع إلىَ طبيعة أرضية شريرة ، مجردة عن سمو النفس وقدسية الروح وفى مدحه الشعرى ما يشبع رغبة الخائف ، ويذهب متاعب المتطير ، حيث يقول : « أتعبت فكرى » ، « كى لا أبتلى بالمتاعب » .

ثم يعود كعادة الموسوس ، الذى يقتله التردد ، فيشهد غيره على سوء طويته وقبيح مناقبه ، وبؤسه وشقاوته ، فقلبه ينطوى على الإثم ويتنزى حسرة ، فهو رعديد جبان ؛ لا يقوى على مناهضة من يمنعه حقه ويحرمه عطيته ، ويكتفى بولولة الضعيف وشكاية المسلوب ، إنها نفس خائرة مهزومة فى ليل داجن ، لا ينير صباحه ولا تنجاب ظلماته ، يتجرع منه عذاب الشقى ، ولا يفارقه لحظة ، ومن كان هذا أمره ، تتحرك إليه الهمم ، ويبعث الرحمة فى القلوب ، لتهدأ مخاوفه ، وتنقذه من آلامه وأوهامه .

وما توحى به القصيدة من طبيعة الشاعر ، وحالته النفسية ، طغى على غرضها الأساسى وهو المدح ، وكاد أن يختفى ابن ثوابه ، لظهور مخاوف ابن الرومى وأوهامه، حتى فى ألصق المواقف بالممدوح .

والفن الصادق والشعر العبقرى ، هو الذى يعبر عن نفس صاحبه من وراء حجاب ، وإن لم يتحدث عن نفسه صراحة ، وخير الطرق التى تبرز شخصية الشاعر وأصالته ، بل أقواها وأشدها أثراً فى النفس ، هو طريق الوحىَ والإشارة كما رأينا فى الصورة السابقة .

هذا لون من الإيحاء فى الصورة الأدبية عند الشاعر وهناك لون آخر أطبق على شعره أيما إطباق ، وهو نابع من مخاوفه وشؤف وشؤمه وهروبه من الحياة والناس الذين تربصوا به وعبثوا بشخصه ، فضاقت بهم نفسه ، وهرب منهم إلى الطبيعة ليجد فيها عوضاً عن الناس ، وبديلا عن المجتمع الذى تنكب فيه .

لذلك أصبحت مظاهر الطبيعة التى أحبها لا تفارق خياله ، وإن تنكر لها حيناً وأحالها إلى نار وسعير ، كما فى مدحه لابن ثوابه ، فالشاعر لشدة هيامه يذكر مظاهر الطبيعة غالباً فى شعره ، وتسيطر على تصويره فتظهر فى حبه لها وفى كرهه للناس على السواء ، فالطبيعة هى المواد التى يكتب بها شعره ويحبر بمدادها فكره .

وقلما تجد عنده صورة أدبية فى أى غرض من الأغراض إلا وقد أوحت بحبه للطبيعة ، وفاضت عن هيامه لها ، ومرت أمثلة تدل على ذلك ، ولا مانع هنا من تنصيب بعضها ، لتكون كالدليل على ما نقول :

فحينما يصور ابن الرومى شبابه ، يوحى لنا فى صورته عن مدى هذا الحب وذلك الهيام فيقول :

يذكرنى الشباب جنان عدن	على جنبات أنهار عذاب
تفىء ظلها نفحات ريح	تهز متون أغصان رطاب
إذا ماست ذوائبها تداعت	بواكى الطير فيها بانتحاب
يذكرنى الشيب رياض حزن	ترنم بينها رزق الذباب
إذا شمس الأصائل عارضتها	وقد كربت توارى بالحجاب
وألقت جنح مغربها شعاعا	مريضاً مثل ألحاظ الكعاب
يذكرنى الشباب سراة نهى	نمير الماء مطرد الحباب
على حصباءفى أرض هجان	كأن ترابها ذخر الملاب
يذكرنى الشباب صبا بليل	رسيس المس لاغبة الركاب
يذكرنى الشباب وميض برق	وسجع حمامة وحنين ناب

وهكذا فالشاعر يحن إلى شبابه ، ويذكر أحلى مراحل العمر ، ويرمز إليه بأعذب ما يهيم به فى حياته ، ويزينه بأجمل ثوب ارتداه من الدنيا ، وهو ثوب الطبيعة القشيب المزركش ، التى أحبها وأحبته ، وفاض كل على الآخر من عطفه وتحنانه ، إن الشاعر يرى فى الطبيعة التى أحبها ما يجد فيه العزاء عن شبابه الذاهب ويتسلى بها عن ضعفه وشيخوخته الفانية ٠

واستقصاؤه لمظاهر الطبيعة فى ذكريات شبابه هنا يوحى بهيامه لها ، ويرمز بعشقه فيها ، حتى فى أوقات المحن ، ونوازل الزمن ٠

وحينما يصور لوم العشاق ، وأثره فى النفس ، وينصحهم بالإقلال منه ، لأن العاشق يكفيه عن اللوم حرقة الشوق ، وحرارة الوجد ، يقول :

فدع المحب من الملامة إنها   بئس الدواء لموجع مقلاق
لا تطفئن جوى بلوم إنه   كالريح تغرى النار بالإحراق
رقت مياه وجوههن لناظر   وقلوبهن عليه غير رقاق
يهززن أغصاناً تباعد بالجنى   وتروق بالإثمار والإيراق
صيد حرمناه - على إغراقنا   فى النزع - والحرمان فى الإغراق

وتوحى هذه الصورة بحبه للطبيعة فى كل جزء من أجزائها ، فالريح تغرى النار بالإحراق ، والوجوه تترقرق فيهامياه عذاب صافية ، وكذلك الأغصان والجنى والثمار والبروق والصيد ، كل هذا يوحى بهيام الشاعر بها فى ساعات اللوم ، وحرقة العشق ومرارة الوجد ·

والصوت العذب فى الغناء ، لا تتضح معالمه عند الشاعر إلا بسحر مظاهر الحياة ولا يتمكن من تحديد درجة الجودة فيه إلا بمقاييس الجلال فى الطبيعة يقول ·

ذات صوت تهزه كيف شاءت   مثل ما هزت الصبا غصن بان
يتثنى فينفض الطل عنه   فى تثنيه مثل حب الجمان

صوت رقيق طرى ، ونغم عذب شجى ، تتلاعب به القينة ، وتتحكم فى ضبطه، فتتمايل معه حيث يلين ويعذب ، ويسرى فى الجو سحرا يهز النفوس ويأخذ بالعقول، كما يتمايل الغصن اللدن الطرى بنسيم الصباح ، ويثنيه الصبا فى الضحى فينفض الطل عنه متناثرا ، مثل حسب الجمان ·

هذه الصورة توحى بحب الشاعر للطبيعة أكثر من حبه للغناء والنساء أو على الأقل من خلال حبه لهما معا ·

* * *

٣ - الصورة الشعبية :

من الصورة التى عنى بها ابن الرومى وأعطاها اهتماما من نفسه ، تلك الصورة التى أدار الشاعر إليها عدسته ليلتقطها من الشارع ، وينتزعها من صميم المجتمع ويأخذها من عامة الناس ، ويجمع عناصرها من سوقتهم ويحبرها بمداد من مألوفاتهم ؛ فيلتقطها من الخباز ، وصانع الزلابية والقطايف ، والجمال ، وصانع اللوزينج والعنب الرازقى ، والموز والمشمس ، والخبيصة الدينارية والسمك ، والقيان والغناء ، والصلع والأخدع، والقصير ، وكبر الأنف ، وأصحاب اللحى والبخيل ، وما بشيه ذلك من الصور الأدبية التى كتب لها الخلود فى الأدب العربى وصارت من بعده تنسب إليه وحده .

ويرجع هذا التفرد فى الصورة الشعبية عند الشاعر ، لأنه أجاد التصوير فيما سبق إليه ، ونبه من بعده إلى سحرها ، وبث فى أجزائها الحيوية من عبقريته وتلاحمت عناصرها بلمسة من شاعريته .

حكى أن لائما لامه ، لأنه لا يشبه مثل تشبيهات ابن المعتز ، وهو أشعر منه فأنشد له فى صفة الهلال :

فانظر إليه كزورق من فضة قد أثقلته حمولة من عنبر

فقال زدنى ، فأنشده :

كأن آذر يونهـــا والشمس فيه كالية

مداهن من ذهب فيهـــا بقايا غالية

فصاح واغوثاه : يا الله لا يكلف الله نفسا إلا وسعها ، ذلك إنما يصف ما عون بيته لأنه ابن الخلفاء ، وأنا أى شىء أصف ؟ ولكن انظروا إذا وصفت ما أعرف أين يقع الناس كلهم منى ، هل قال أحد قط أملح من قولى فى قوس الغمام .

وقد نشرت أيدى السحاب مطارفا على الأرض دكنا وهى خضر على الأرض

يطرزها قوس الغمـــــام بأصفر على أحمر فى أخضر وسط مبيض

كأذيال خود أقبلت فى غـــلائل مصبغة والبعض أقصر من بعض

وقوله فى صفة الرقاقة :

ما أنسى لا أنسى خبازا مررت به   يدحو الرقاقة وشك اللمح بالبصر

ما بين رؤيتها فى كفه كـــرة   وبين رويتهـــا قوراء كالقمـــر

إلا بمقـــدار ما تنداح دائرة   فى صفحة الماء يرمى فيه بالحجر(١)

وهذا يدل على أن ابن الرومى يولى عنايته التامة بمـا يقع تحت أنظار الناس عامة ، وبالمناظر التى هى فى متناول أيديهم ، لأن الشاعرفزع من تصوير ابن المعتز ووصف صوره بأنها لا تخرج إلا من بيوت الخلفاء ، أما صور ابن الرومى يعرفها الناس جميعا ، وحينئذ يقدرونه قدره ، ويضعونه فى المكان اللائق به بين الشعراء لذلك حكم على صوره السابقة بأنها لا يعرف أحد أملح منها .

وكان أمثال هذه الصور هى التى دفعت بابن الرومى إلى ريادته لهذا النوع من التصوير فى أدبنا العربى ، وبه تمكن الشاعر من فك حصار الشعر الذى كان مضروبا على الصور التى تنبع من بيوت الخلفاء والأمراء والوزراء فنزل ابن الرومى إلى عامة الناس ، متقلبا بين أحضان الشعب ، يصور أعمالهم وأحوالهم ، ويلتقط حركاتهم وتصرفاتهم ، ليبدعها فى نماذج أدبية رائعة ، وصور بديعة باهرة . لذلك هام بشعره العقاد والمازنى وغيرهما من المجددين فى الشعر الحديث ، لأنهم وجدوا من صوره ما يخالف معظم الشعر الذى قيل فى الملوك والخلفاء والوزراء ووصفوا شعر هؤلاء الشعراء بشعر المناسبات وتنكروا للشاعر أحمد شوقى ، وحافظ أبراهيم ؛ لأنهم يريدون شعرا كشعر ابن الرومى ، وصورا مثل صـوره ، حيث ينزل الشاعر إلى حياة العاديين ، ويصورهم ، ويرسم أحوالهم وأعمالهم ، ويحكى نشاطهم ؛ فينقل عن هذه الطبقة العاملة الكادحة ، لأنها أحق بالخلود فى التصوير الأدبى ، وأولى بالشعر من غيرهم .

لذلك أحب العقاد والمازنى ابن الرومى ، وهاما بشعره وبصوره الأدبية التى تسير على هذا النمط الانسانى القريب إلى النفوس ، فينظم العقاد صورا فى هذا اللون ، ويلتقط كثيرا منها فى التصوير الشعبى ؛ فيقول فى « المزمار » على غرار ابن الرومى الذى هام به .

---

(١) العمدة : ابن رشيق جـ٢ ص ٢٣٦ ، ٢٣٧ .

أيها المستعيد صوتا شجيا حسب هذا الفؤاد رجع حنينه
نفثات المزمار تذكى أوارا رابنى طـــول برده وسكونه
وكأن المزمار يذكر عهدا كأن همس الصبا نجى غصونه
علموه وما به غـــــرام أنه الوجــد صفوه وحزينه
أين من زفرة للحب نسيم طالما هز مهــــده بيمينه
كان هذا الهواء طلقا فلما حبسوه أبكـــى يبث أنينه
أيقظ النفس والخواطر وسنى فنزا كل خاطر من كمينه
أنا والريح منشدان كلانا يطرب الناس من خلال شجونه(١)

ويصور العقاد أيضا الموسيقى فيقول :

معلمة الإنسان ما ليس يعلم وقائلة ما لا يبوح به الفم
حديثا يناغينى وأذكر أننى تسمعته والقلب وسنان يحلم
ويارب وجه يطرق السمع حسنه إذا غنت الأوطار أو يتنسم
وواد كواد السحر فجرت ماءه ونفرت من أطياره ما يحوم
ورادته أشكال الجمال كأنها خيالات أحلام دعاهن نوم
يهب علينا عرفه ونسيمه وتسترسل الأحداق فيه وتنعم
يمهده اللحن الشجى وينطـــــوى
عليه حجاب الصمت من حيث ينجم(٢)

ألم يكن هذا شبيه بما قاله ابن الرومى فى الغناء ، بأعواده ومزاميره وما صوره من قيان ومغنيات ، وعلى سبيل التذكير يقول :

(١) ديوان العقاد ص ٦٩ يقظة الصباح .
(٢) المرجع السابق ٢٠٥ زشباح الأصيل .

كل طفل يدعى بأسماء شتى | بين عود ومزهر وكران
ذات صوت تهزه كيف شاءت | مثل ما هزت الصبا غصت بان
يتثنى فينفض الطل عنه | فى تثنيه مثل حب الجمان
صيغ من طبع صوتها كل لحن | معها من لحون تلك الأغانى

وقول ابن الرومى أيضا :

فيه وشيء وفيه حلى من النغم | مصوغ يختال فيه القصيد
وتر العزف فى يديها مضاه | وتر الرجف فيه سهم شديد
عيبها أنها إذا غنت الأحرا | ر ظلوا وهم لهـــا عبيد

وابن الرومى قدم لوحات رائعة فى هذا النوع من التصوير ، ومضى الكثير منها فى مجالات عديدة ، وسنقتصر على ذكر بعض منها الآن يقول الشاعر ابن الرومى فى « اللوزينج »[1] .

لا يخطىء منك لوزينج | إذا بدا أعجب أو عجّبا
لم تغلق الشهوة أبوابها | إلا أبت زلفاة أن يحجبا
مستكشف الحشو لكنه | أرق قشرا من نسيم الصبا
كأنما قدّت جلابيبه | من أعين القطر الذى قبّبا

فاللوزينج مطعوم حلو شاع فى العصر العباسى ، كتب له ابن الرومى الخلود حين التقطته عدسته المصورة لينقله إلى الأجيال من بعده ، ولتكون أصدق من التاريخ فى كشف أمزجة الأجيال فى المأكل والمشرب وعاداتهم ومألوفاتهم ؛ فصاغ ابن الرومى هذا النوع من الحلوى ، فى صورة أدبية حركت لعاب القراء من بعده وتركته يتلظى، وهو يتمنى أن لو كان فى العصر العباسى ، ليرى هذا المطعوم الذى أثاره وحرك شهيته .

فاللوزينج مطعوم حبيب إلى نفس الشاعر ؛ لذلك امتزج بروحه ونفسه وفاضت مشاعره فى صدق بهذا التصوير الحى النابض ، فقشره أرق من نسيم الصبا وجلابيبه

(١) نوع من الحلوى يشبه القطائف .

أصفى من مياه القطر ، وجلده أرق من أجنحة الجراد ، وعظمت اللوزينج فى عين الناظر ، فتمنى أن تكون كفه دائماً مطية لها · فهى زرقاء مدهونة بدهن اللوز ، شهباء مدفونة بالسكر الماذى ، ساحرة فاتنة يقع فى شراكها الفكه المفتون · ويصبوا إليها الأكول المتذوق ؛ فلا تفلت من العين إذا نظرت إليها ، ولا تندعن الفم إذا وقعت رهينة الأضراس كما ورد فى القصيدة ·

إن حيوية الصورة تجعلها صالحه لأنواع كثيرة من الحلوى فى عصرنا ، لو أسقطنا كلمة « اللوزينج » منها · فبقى هذا الجنس من الحلوى الشهية عند كل أمة وفى أى عصر ·

يقول فيما يشبه اللورينج من « القطائف » وهى نوع آخر من الحلوى :

قطائف قـــد حشيت باللوز

والسكر الماذى حشـــو الموز

تسبح فى آذى دهن الجـــوز

سررت لما وقعت فى حـــوزى

سرور عباس بقـــرب فوز

هذه الصورة تصور ما تشبه حلوى شهر رمضان المبارك حيث يألف الصوام هذا النوع منها ، وإن اختلفت فى الصنع ؛ لكن الذى يثير الدهشة أن الشاعر يستوفى عناصر الصورة وأجزائها ، ألا ترى معى أن البيت الأخير وهو :

سرور عباس بقـــرب فوز

شبيه بالنداءات التى يصيح بها الباعة ، لترغيب الناس فى الشراء والإقبال على حلواهم ، إنه لا تفوته جزئية إذا صور ، وخاصة فى المطعومات التى ظن الشاعر فى نهمه إليها مايجد فيه عوضا عن شبابه الذاهب ، وإيقافا للضعف الذى سرى فى جسده المنهوك ·

وكانت هذه النماذج فى الصورة الشعرية مثلا يحتذى فى الشعر الحديث سار على نهجها كثير من الشعراء ؛ فقد فتح لهم ابن اكرومى الباب على مصراعيه فزخر شعرهم بهذه الأشكال والأنواع للصورة الشعرية وسيظهر ذلك فى فصل التأثر والتاثير فى التصوير الأدبى وهو الفصل السابع والأخير ·

الفصل السابع

الصورة الشعرية بين التأثر والتأثير

الفصل السابع

الصورة الشعرية بين التأثر والتأثير

(١)

قبل البداية فى عرض بعض الصور الأدبية التى تأثر فيها ابن الرومى بغيره ومدى براعته فى تناولها ، ثم أثر صورته فى التصوير الأدبى لمن بعده من الشعراء وبدرجة التفاوت فى التصوير بينهم جميعا ، تظهر قيمة الصورة الأبية عند ابن الرومى ، وابتداعه فى التصوير ، ومكانته فى الأدب العربى ·

ولابد من الإشارة إلى مفهوم المصطلحات ، التى تلاحقت فى نمو للمعنى الواضح للتأثر والتأثير ؛ فتشرق الأسس التى ينبنى عليها هذا الفصل ، وتتضح معالمه فى اتجاه واضح ؛ فقضية التأثر لازمت الفكر الإنسانى من زمن مبكر ، واختلفت نظرة النقاد لها مفهوما ودرجة وعمقا ، فى شتى العصور حسب المستوى الفكرى والثقافى لكل عصر ·

ويرجع التأثر بمعناه الواسع إلى عوامل فرضت على المجتمع وهى فى إيجاز :

(أ) الرواية · (ب) الحفظ · (حـ) الإيحاء ·

(د) المعارضة (هـ) عمود الشعر

(و) البيئة الثقافية التى تعاقبت عليها ثقافة الأجيال السابقة ، من التذكر التلقائى أو المتعمد كما يدعى بعض الباحثين[١] ، وإن كان يرجع فى رأيى إلى العوامل السابقة على اتساعها ·

وأخذت هذه المشكلة من اهتمام الباحثين قديما وحديثا قدرا لم يغفل فى أي عصر ، وخرجت فى كتب مستقلة مثل « سرقات أبى نواس »لمهلهل بن يغوث ، «والمد النصف فى الدلات على سرقات المتنبى » لابن وكيع التنيسى ، و « الإبانة عن سرقات المتنبى لفظا ومعنى » لأبى سعيد محمد بن أحمد العميدى ، و« الموازنة »

---

(١) السرقات فى النقد العربى : د · محمد مصطفى هدارة ط أولى ١٩٥٨ ص ٢٥١ ·

للآمدى ، و « الوساطة » للقاضى الجرجانى وغيرها كثير ، وأما البحوث الحديثة مثل « السرقات الأدبية » لبدوى طبانة ، و « مشكلة السرقات فى النقد الأدبى » لمحمد مصطفى هدارة وغيرهما .

وأما الكتب المشتركة بين هذه المشكلة وبين قضايا أخرى ، فكثيرة أهمها : «طبقات الشعراء » لابن سلام ، و « الشعر والشعراء » لابن قتيبة ، و « أسرار البلاغة، و « دلائل الإعجاز » لعبد القاهر الجرجانى و « الصناعتين » لأبى هلال العسكرى ، و « العمدة لابن رشيق » ، وغير ذلك .

واستطاع ابن رشيق أن يجمع أنواع السرقات المتفرقة فى كتب السابقين ، وهى كثيرة[1] :

أولا : الإصطراف : أن يعجب الشاعر ببيت من الشعر ، فيصرفه إلى نفسه .

ثانيا : الاختلاب أو الاستلحاق : البيت من الشعر عند الشاعر إن صرفه إليه على جهة المثل فهو اختلاب واستلحاق .

ثالثا : الانتحال : يدعى الشاعر جملة البيت ويكون لغيره .

رابعاً : الإدعاء : هو أن يدعى البيت من الشعر من ليس شاعرا .

خامسا : الإغارة : أن يصنع الشاعر بيتًا ، ويخترع معنى مليحا ؛ فيتناوله من هو أعظم منه ذكرا ، وأبعد صوتا ؛ فيروى له دون قائله .

سادسا : الغصب : هو الاستيلاء على بيت من الشعر لآخر عنوة ؛ فيسلم له بعد التهديد ، ويسير فى الناس باسمه .

سابعا : المرادفة والاسترفاد : أن يأخذ الشاعر بيتا من غيره على سبل الهبة .

ثامنا : الاهتدام : وهو السرقة فيما دون البيت ويسمى أيضا نسخا .

تاسعا : النظر والملاحظة : وهى التساوى فى المعنيين دون اللفظ مع خفاء الأخذ، أو تضاد المعنيين، ودلالة أحدهما على الآخر ، وقيل أن الأخير يسمى «إلماما» .

عاشراً : الاختلاس : وهو تحويل المعنى من نسب إلى مديح ، أو من غرض إلى آخر عامة ، ويسمى النقل .

---

(١) العمدة : لابن رشيق ص ٢٩٠ وما بعدها الجزء الثانى .

الحادى عشر : الموازنة : وهى أخذ بنية الكلام فقط .

الثانى عشر : العكس : هو جعل مكان كل لفظة ضدها .

الثالث عشر : المواردة : اتفاق الشاعرين في المعنى ، وتواردهما فى اللفظ ، مع عدم لقاء أحدهما بالآخر وسماع شعره .

الرابع عشر : الالتقاط والتلفيق : تأليف البيت من أبيات ، قد ركب بعضها من بعض ، وبعضهم يسميه الاجتذاب والتركيب .

الخامس عشر : كشف المعنى من الشعر : وتوضيحه بعد إبهامه .

السادس عشر : المجدود من الشعر : وهو ما رزق جداً واشتهاراً مع تأخر قائله .

السابع عشر : سوء الاتباع : أن يعمل الشاعر معنى رديا ولفظا رديا مستهجنا ثم يأتى من بعده ؛ فيتبعه على رداءته .

الثامن عشر : تقصير الآخذ عن المأخوذ : فينزل الآخذ عن المأخوذ منه فى معناه درجة أو درجتين ، مع بقاء روح الاتصال بينهما .

وأما الأخذ الحسن فذكره ابن رشيق فى أمور : « المخترع معروف له فضله متروك له من درجته ، غير أن المتبع ، إذا تناول معنى ، فأجاده بأن :

(أ) يختصره إن كان طويلا .

(ب) أو يبسطه إن كان كزا .

(حـ) أو يبينه إن كان غامضا .

(د) أو يختار له حسن الكلام إن كان سفسافا .

(هـ) أو رشيق الوزن إن كان جافيا ، فهو أولى به من مبتدعه ، وكذلك إن قلبه ، أو صرفه عن وجه إلى وجه آخر :

فأما إن ساوى المبتدع فله فضيلة حسن الاقتداء لا غيرها ؛ فإن قصر كان دليلا على سوء طبعه ، وسقوط همته ، وضعف قدرته[1] .

ويرى أنه لو التقى شاعران معاصران كابن الرومى وابن المعتز مثلا على معنى

(١) المرجع السابق ابن رشيق جـ٢ ص ٢٩٠ .

واحد ، التحق المعنى بأقدمهما سنا ، أو موتا ، أو أجودهما ، وإن تساوى المعنيان فى الجودة روى لهما عل السواء[1] .

وأنواع التأثر البديعة عنده هى :

(أ) البديع النادر فى العبارات .

(ب) الخارج عن المألوف فى الألفاظ .

يقول : « السرقة إنما تقع فى البديع النادر والخارج عن العادة ، وذلك فى العبارات التى هى الألفاظ[2] ثم فى موطن آخر .

(حـ) الإيغال . (د) التتبع .

(هـ) المبالغة . (و) التتميم .

(س) الالتفات[3] .

واستطاع الإمام عبد القاهر أن يفرق بين أنواع التأثر ، ويحدد مصطلحاتها ويميز الجيد منهـا والردىء بصورة أو شكت على الكمال ، ولا نقــول إنه ابتكرها ابتداء ، ولكنه اعتمد على ما وصل إليه المتقدمـون ، وأخذ يلم الشتات بنظرته الشاملة ، وبعمق فى قدرة عجيبة على التطبيق ، وبإسلوب متنوع ، يدل على أصالته وشخصيته الفذة ؛ لذلك جاء من بعده ، وسار على طريقه من غير تجديد ولا ابتكار .

وتراه يقسم المعنى إلى قسمين .

(أ) معنى عقلى : وهو المعنى الذى يقره العقلاء ، ويجرى فى كل أمة وعلى أى لسان ، وهو يقابل المعنى المشترك عند من سبقه من النقاد ، وهذا لا يصح الحكم فيه بالسرقة ، وإنما المفاضلة فيه بالتصوير والإجادة فى التعبير ، وإحكام الصناعة يقول الامام .

وأعلم أن الحكم على الشاعر بأنه أخذ من غيره ، وسرق واقتدى بمن تقدم وسبق . لا يخلو أن يكــون فى المعنى صريحا ، أو فى صيغة تتعلق بالعبارة . . . فقوله :

(١) المرجع السابق جـ٢ ص ٢٩٢ . (٢) المرجع السابق ٢٩٢ .

(٣) قراضة الذهب فى نقد أشعار العرب : الحسن بن رشيق القيروانى : نشرة الخانجى مطبعة النهضة بمصر . عام ١٩٢٦ .

وما الحسب الموروث لادر دره   بمحتسب إلا بآخر مكتسب

ونظائره كقوله :

إنى وإن كنت ابن سيد عامر   وفى السر منها والصريح المهذب

فما سودتنى عامر عن وراثة   أبى الله إن أسمو بأم ولا أب

معنى صريح محض ، يشهد له العقل بالصحة ، ويعطيه من نفسه أكرم النسبة ويتفق العقلاء على الأخذ به ، والحكم بموجبه فى كل جيل وأمة ، ويوجد له أصل فى كل لسان ولغة[1] :

ويوضح التفاضل فى المعنى المشترك ، فيرجعه إلى اللفظ الذى يلبس المعنى والعبارة التى تكسوه وتوضحه ، أو تؤديه بطريق الاختصار أو التفصيل ، أو يكون المعنى على نقيضه » .

يقول الإمام معقبا على قول الشاعر . (وكل امرىء يؤتى الجميل محبب) صريح معنى ليس للشعر فى جوهره وذاته نصيب ، وأنما له ما يلبسه من اللفظ ويكسوه من العبارة ، وكيفية التأدية من الاختصار وخلافه ، والكشف أو ضده وأصله قول النبى ﷺ « جبلت القلوب على حب من أحسن إليها » بل قول الله عز وجل : « ادفع بالتى هى أحسن فإذا الذى بينك وبينه عداوة كأنه ولى حميم » .

(ب) معنى تخييلى : وهو مالا يمت إلى العقل بسبب ، بل يرجع إلى الإحساس والشعور ، وغالبا ما يختلفان من شخص إلى آخر ، وهو ما يسمى عند النقاد المتقدمين بالمعنى الخاص ، ويغلب فى هذا المعنى السرقة والأخذ إلا من استطاع أن يولد منه معنى آخر ، أو يستوحى منه معنى تخييليا جديداً ، وذلك لا يدخل فى باب السرقة المحضة ، وهذا ما ذكره الأمام :

« وأما القسم التخييلى فهو الذى لا يمكن أن يقال أنه صدق ، وأن ما أثبته ثابت وما نفاه منفى ، وهو مفتن المذاهب كثير المالك ، لا يكاد يحصر إلا تقريبا ، ولا يحاط به تقسيما وتبويبا ، ثم إنه يجىء طبقات ، ويأتى على درجات ، فمنه ما

---

(١) زسرار البلاغة عبد القاهر الجرجانى ص ٢١١ ، ٢١٢ تحقيق السيد محمد رشيد رضا ط السادس القاهرة ١٩٥٩ .

(٢) المرجع السابق ص ٢١٣ .

يجىء مصنوعا قد تلطف فيه ، واستعين عليه بالرفق والحذق ، حتى أعطى شيئا من الحق وغشى رونقا من الصدق ، باحتجاج يخيل ، وقياس يصنع فيه ويعمل ، ومثاله قول أبى تمام :

لا تنكرى عطل الكريم من الغنى فالسيل حرب للمكـــان العالى

فهذا قد خيل إلى السامع أن الكريم ، إذا كان موصوفا بالعلو والرفعة فى قدره، وكان الغنى كالغيث فى حاجة الخلق إليه ، وعظم نفسه ، وجب بالقياس أن ينزل عن الكريم نزول ذلك السيل عن الطود العظيم ، ومعلوم أنه قياس تخييلى وإيهام لا تحصيل وإحكام ؛ فالعلة فى أن السيل لا يستقر على الأمكنة العالية ، وأن المال سيال ، لا يثبت إلا إذا حصل فى موضوع له جوانب تدفعه عن الانصباب وتمنعه من الانسياب ، وليس فى الكريم والمال شىء من هذه الخلال »[1] .

ويعقب بقوله : « مع أن الشعر يكفى فيه التخييل والذهاب بالنفس إلى ما ترتاح إلى من التعليل[2] » . ويفسر الإمام المعنى المشترك والخاص بتفسير أوضح من التفسير السابق ، ويرى أن الشاعرين لا يعدو اتفاقهما فى أحد أمرين :

أولهما : أن يتفقا فى الغرض العام ، والمعنى المشترك كالشجاعة والسخاء ، وهذا لا يقع فيه الأخذ والسرقة والاستمداد والاستعانة يقول : « والاشتراك فى الغرض على العموم أن يقصد كل واحد منهما وصف ممدوحه بالشجاعة والسخاء ، أو حسن الوجه والبهاء ، أو وصف فرسه بالسرعة وما جرى هذا المجرى ... فأما الإتفاق فى عموم الغرض ؛ فما لا يكون الاشتراك فيه داخلا فى الأخذ والسرقة والاستمداد والاستعانة ، لا ترى من به حسن يدعى ذلك ، ويأبى الحكم بأنه لا يدخل فى باب الأخذ»[3] .

وهذا ما يسميه الإمام بالمشترك العامى ، والظاهر الجلى ، ولا يدخله التفاضل ولا يقوم به التفاوت ، ما دام صريحاً ظاهراً ساذجاً ، لا حذق فيه ، ولا تعمل وإفراغ بحث .

أما إن تعمل فى المعنى العامى المشترك ، وأضاف إليه معنى آخر ، أو استولد

---

(١) المرجع السابق ص ٢١٤ . (٢) المرجع السابق ٢١٧ .
(٣) المرجع السابق ٢٧٢ ، ٢٧١ .

لطيفه ، أو أدخله فى باب الكتابة والتعريض ، أو عرضه فى صورة الرمز والتلويح فقد لبس طريقة جديدة وصورة لطيفة ، ومعرضاً حديثاً ، ودخل فى دائرة الخاص لأنه كثيراً ما تدبر فيه وتأمل . يقول الإمام : واعلم أن ذلك الأول وهو المشترك العامى والظاهر والجلى ، والذى قلت أن التفاضل لا يدخله والتفاوت لا يصح فيه إنما يكون كذلك منه ما كان صريحاً ظاهراً ، لم تلحقه صنعه ، وساذجا لم يعمل فيه نقش ؛ فأما إذا ركب عليه معنى ، ووصل به لطيفة ، ودخل إليه من باب الكناية والتعريض والرمز والتلويح ؛ فقد صار بما غير من طريقته ، واستؤنف من صورته واستجد من المعرض[1] ، وكسى من ذلك التعرض داخلا فى قبيل الخاص الذى يملك الفكرة ، والعمل ، ويتوصل إليه بالتدبير والتأمل ، وذلك كقولهم وهم يريدون التشبيه « سلبن الظباء العيون » كقول بعض العرب .

سلبن ظباء ذى قفر طلاها ونجل الأعين للبقر الصوارا[2]

فقد أوهم أن ثم سرقة ، وأن العيون منقولة إليها من الظباء ، وإن كنت تعلم إذا نظرت أنه يريد أن يقول : أن عيونا كعيون الظباء فى الحسن والهيئة ، وفترة النظر[3] .

ثانيهما : أن يتفق الشاعران فى الاتجاه الخاص ، وجهة الدلالة التى يهدف إليها كل منهما ، والانفراد بحسن التعليل ، كإثبات دلائل الشجاعة وعلامات السخاء وهذا الأمر على ضربين .

أحدهما : إن كان الاتفاق فى هذا مما يشترط فيه الناس وتألفه العقول ، وتجارى العادات ؛ فيدخل فى القسم الأول ، وهو المشترك العامى .

وثانيهما : وهو ما ينتهى إليه الشاعر عن تدبر واجتهاد وبعد منال ومعاناه وغوص وعرق ؛ فيختص صاحبه به ، ويحوز فضل السبق والتقدم، ويكون مجال المفاضلة والتفاوت وهذا ما يسميه الإمام بالمعنى الخاص .

يقول :

« وأما وجه الدلالة على الغرض ، فهو أن يذكر ما يستدل به على إثباته له

---

(١) المعرض هو ثوب العروس الذى تتزين به .

(٢) الطلا بالضم جمع طلية وهى الأعناق ، نجل الأعين : العيون النجلاء ، أى الجميلة والصوار بالضم وبالكسر : القطيع من بقر الوحش :

(٣) أسرار البلاغة : الإمام عبد القاهر الجرجانى ٢٧٣ - ٢٧٥ .

بالشجاعه والسخاء مثلا . . كالتشبيه بالأسد وبالبحر فى الناس والجود ، وبالبدر والشمس فى الحسن والبهاء ، والإنارة بالإشراق . .

وأما الاتفاق فى وجه الدلالة على الغرض ، فيجب أن ينظر : فإن كان مما اشترك الناس فى معرفته ، وكان مستقراً فى العقول والعادات ، فإن حكم ذلك وإن كان خصوصاً فى المعنى حكم العموم الذى تقدم ذكره من ذلك التشبيه بالأسد فى الشجاعة ، وبالبحر فى السخاء . .

وإن كان مما ينتهى إليه المتكلم بنظر وتدبر ، ويناله بطلب واجتهاد ، ولم يكن الأول فى حضوره إياه ، وكونه فى حكم ما يقابله ، الذى لا معاناة عليه فيه ، ولا حاجة به إلى المجادلة والمزاولة ، والقياس والمباحثة ، والاستنباط والاستنارة ، بل كان من دونه حجاب إلى خرقه بالنظر ، وعليه كم[1] يفتقر إلى شقة بالتفكر . . نعم إذا كان هذا شأنه ، وههنا مكانه ، وبهذا الشرط يكون إمكانه ، فهو الذى يجوز أن يدعى فيه الاختصاص والسبق والتقدم والأولية ، وأن يجعل فيه سلف وخلف ومفيد ومستفيد ، وأن يقضى بين القائلين فيه بالتفاضل والتباين ، وأن أحدهما فيها أكمل من الآخر ،وأن الثانى زاد عن الأول أو نقص عنه ، وترقى إلى غاية أبعد من غايته أو انحط إلى منزلة هى دون منزلته[2] » .

ثم يبين هذا التدبر والإعمال والمعاناة فى قوله : « فالاحتفال والصنعة فى التصويرات التى تروق السامعين وتروعهم ، والتخيلات التى تهز الممدوحين وتحركهم وتقول فعلا شبيها بما وقع فى نفس الناظر ، إلى التصاوير التى يشكلها الحذاق والتخطيط والنقش ، أو بالنحت والنقر ، فكما أن تلك تعجب وتخلب وتروق وتونق . . كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور ويشكله من البدع ، ويوقعه فى النفوس من المعانى ، التى يتوهم بها الجامد الصامت ، فى صورة الحى الناطق . . حتى يكسب الدنىء رفعة والغامض القدر نباهة[3] .

ونبه أبو هلال العسكرى قبل عبد القاهر إلى هذا الاتجاه فى التأثير ، وأن العبرة عنده بكسوة المعنى من الصياغة والألفاظ ، وعنهما تكون السرقة والتأثر .

ويرد أبو هلال الأخذ الحسن إلى أن يكسى التابع معنى المتبوع تعبيرات من

---

(١) الكم بكسر الكاف الغلاف الذى يحيط بالثمر والزهر .

(٢) ، (٣) أسرار البلاغة :الأمام عبد القادر ٢٧٢ - ٢٧٦

عنده، أو يصوغه صياغة جديدة ، أو يضفى عليه زيادة فى حسن تأليف ، وجودة تركيب ، وتمام حلية[1] . إلا أن عبد القاهر جعل الصورة الأدبية هى عماد التأثر بأنواعه المختلفة ، وموطن الإبداع الفنى للشاعر ، الذى به يستحق المعنى ، وينفرد بالصورة ، ولو كان المعنى قد ملت منه الأسماع ، وتلاقت عنده العقول .

ولإطمئنان الإمام لما وصل إليه ، وهو غاية ما وصل إليه النقاد العرب ، أخذ يعرض قضية التأثر فى كتابه دلائل الإعجاز بصورة أوسع وأبعد عمقا ، وقد بناها على فكرة النظم وعلاقات الألفاظ التى اعتمد عليه الكتاب كل الاعتماد .

وبربط التأثر بمشكلة النظم ، وضحت أنواع التأثر ، وانكشفت معالمه ، وظهر الفرق بين السرقة والأخذ وبين الاحتذاء والتوليد والتأثر .

وأساس الاختلاف فى مفاهيم أنواع التأثر ، يرجع عند المتقدمين على الإمام إلى قضية اللفظ والمعنى ، فمن نصر اللفظ منهم جعل السرقة فى التصوير والتعبير ، مالم يولد الشاعر فى المعنى أو يستوحى ، أو يتأثر بالاتجاه العام فقط ، فإن فعل واحدة منها ، لا يتهم بالسرقة ، ويحكم على تصويره بقدر درجة جودته ، ومدى التباعد بين السابق واللاحق ، والمعنى عندهم يستوى فيه كل الناس ؛ فالمعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العربى والعجمى ، وإنما الشأن فى إقامه الوزن وتخير اللفظ ، فالشعر صياغة وضرب من التصوير ، كما قال الجاحظ فى رده على أبى عمرو الشيبانى الذى نصر المعنى[2] .

ومن نصر المعنى جعله مجال السرقة والتأثر فيه ، وإن فرق أنصاره بين المعنى المشترك العام والمعنى الخاص ، إلا أن المعنى عنده هو أساس اتفاق الشاعرين ، أو اختلافهما فيه وانفراد أحدهما به عن الآخر ، وأن اختلف التصوير ، وتباينت التراكيب وتغاير النظم ، ومن أنصار المعنى أبو عمرو الشيبانى وابن قتيبة[3] .

وبانتصار عبد القاهر لفكرة النظم ، وصل إلى الغاية فى تحديد أنواع التأثر والسرقات ، وقرب فيها إلى الكمال ، ورد على أنصار المعنى وكشف عن أخطائهم فى

---

(١) الصناعيتين أبو هلال العكرى ص ١٩٦ تحقيق البيجاوى وأبو الفضل بدار إحياء الكتب المصرية ١٩٥٢ .

(٢) الحيوان لابى عثمان عمرو بن بحر الجاحظ تحقيق عبد السلام هارون جـ١ ص ٤٠ .

(٣) الشعر والشعراء أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينورى ص ٧ وما بعدها .

انتصارهم للمعنى وحده ، الذى اختنق بسببه النقد لفترة طويلة ، وانحط شأن التصوير والنظم والجمال والتأليف ، ولهذا فهو يؤيد الجاحظ الذى انتصر للفظ والصياغة ، لأن المعانى فى الطريق تعرفها الناس جميعا ، لا فرق بين حضرى وبدوى وعربى وعجمى .

ولكنه رد على أنصار اللفظ من حيث هو لفظ مفرد ، لا يشترك مع غيره فى النظم المتلاحم والتركيب المتسق ، وبين الإمام أن كلا من الفريقين : نصير المعنى وحده ، ونصير اللفظ وحده كان سببا فى اختناق النقد لفترة طويلة ، وإنما أحطا من شأن التصوير والنظم وجمال التأليف .

وأنصار اللفظ مستقلا يرون أن الشاعر إذا تأثر بآخر فى ألفاظه - الألفاظ المفردة- يعد آخذا ومحتذيا لا مبتدئا ، ولو أتت ألفاظه المأخوذة من غيره على نظم يختلف عما تأثر به ، لأن خيال الشىء عندهم هو الشىء نفسه ، وهم فى ذلك لا يفرقون بين السرقة والاحتذاء ، وإن كان كلاهما أخذ ، فهو كما يراهم الإمام ، «مثل من يرى خيال الشىء فيحسبه الشىء ، وذلك أنهم قد اعتمدوا فى كل أمرهم على النسق الذى يرونه فى الألفاظ ، وجعلوا ألا يحتفلون بغيره ، ولا يعولون فى الفصاحة على شىء سواه ، حتى انتهوا إلى أن زعموا أن من عمد إلى شعر فصيح فقرأه ونطق بألفاظه على النسق الذى وضعها الشاعر عليه ، كان قد أتى به الشاعر فى فصاحته وبلاغته ، إلا أنهم زعموا أنه يكون فى إتيانه به محتذيا لا مبتدئا[1] .

ويوضح لهم الإمام خطأهم فى اهتمامهم باللفظ كلفظ ، فيذكر الاعتبار الصحيح فى استعمال الألفاظ وهو النظم ، فمن تأثر بنظم آخر وعلى مثاله يعد أخذا ، ومن لم يتأثر بالنظم ، وإن تأثر بالألفاظ لا يعد آخذا بل محتذيا ، فالمتأثر بالألفاظ من غير أرتباطها بالنسق النفسى والمعنوى غلط وإفحاش . يقول الإمام عبد القاهر :

« ونحن إذا تأملنا وجدنا الذى يكون فى الألفاظ من تقديم شىء فيها على شىء ، إنما يقع فى النفس أنه نسق ، إذا اعتبرنا ما توخى من معانى النحو فى معانيها ، فأما مع ترك ذلك فلا يقع ، ولا يتصور بحال[2] » .

وعلى ذلك لا تصح المفاضلة بين العبارتين التى وقع فيها التأثر والتأثير فى

---

(١) دلائل الإعجاز : عبد القاهر ٤١٢ تحقق: محمد عبد المنعم خفاجى ط . أولى ١٩٦٩ .

(٢) المرجع السابق ٤١٧ .

الألفاظ مفردة ، ولكنما تقع المفاضلة بين نظم وآخر يختلف عنه ، وإن اتفق فى الألفاظ ، فلكل منهما صورة تخالف صورة الآخر ألبته ، ويسمى ذلك عند الإمام عبد القاهر تأثرا واحتذاء لا سرقة ، وإنما السرقة تقع فى التماثل التام بين النظم الأول والثانى ، يقول : ولقد غلطوا فأحشوا ، لأنه لا يتصور أن تكون صورة المعنى فى أحد الكلامين أو البيتين ، مثل صورته فى الآخر ، ألبته ، اللهم إلا أن يعمد عامد إلى بيت ، فيضع مكان كل لفظه منه لفظة فى معناها ، ولا يعرض لنظمه وتأليفه كمثل أن يقول فى بيت الحطيئة .

دع المكارم لا ترحـل لبغيتـــــها واقعد فإنك أنت الطاعـم الكاسى

ذر المفاخـر لا تذهب لمطلبـــــها واجلس فإنك أنت الآكل اللابس

ذاك لأن بيت الحطيئة لم يكن كلاما وشعراً من أجل معانى الألفاظ المفردة التى تراها فيه مجردة معراة عن معانى النظم والتأليف ، بل منها متوخى فيها الخ[1] .

ثم يرجع الإمام باللائمة على أنصار المعنى ، الذين لا يحفلون إلا بالمعنى وأن الأخذ بالسرقة إنما تقع فيه ، فمن أخـذ معنى من آخر من غير أن يولد منه معنى جديداً ، أو يستوحى منه لطيفة طريفة ، يعد سارقا وآخذاً ، فإن من ولد فيه أو استوحى منه معنى آخر ، لم يكن سارقا ، ويقولون بأن من أخذ معنى عاريا كان أحق به ؛ لذلك كتب المرزبانى ، « فصل فى هذا المعنى حسن » ويبين لهم الإمام أن ليس الاعتبار فى التأثر بالمعنى وحده ؛ لأنه لا يتصور أن يكون هناك معنى عاريا من غير لفظ يدل عليه ، ولا يتصور أن يأتى واحد منا بمعنى لفظ من عنده ابتداء به ، ولو صح له ذلك فهو أولى به من غيره وينسب إليه .

يقول الإمام : ومما إذا تفكر فيه العاقل أطال التعجب من أمر الناس ، ومن شدة غفلتهم حيث ذكروا الأخذ والسرقة ، أن من أخذ معنى عاريا فكساء لفظا من عنده ، كان أحق به . . وهو كلام مشهور متداول ، يقرؤه الصبيان فى أول كتاب عبد الرحمن[2] ثم لا ترى أحدا من هؤلاء الذين لهجوا يجعل الفضيلة فى اللفظ بفكر فى ذلك ، فيقول من أين يتصور أن يكون ههنا معنى عار ، من لفظ يدل عليه، ثم من أين يعقل أن يجىء الواحد منا لمعنى من المعانى بلفظ من عنده ، إن كان المراد

(١) المرجع السابق ٤٩٢ ، ٤٣٠ .

(٢) هو عبد الرحمن بن عيسى الهمذانى صاحب كتاب « الألفاظ الكتابية » .

باللفظ نطق اللسان ، ثم هب أنه يصح له أن يفعل ذلك ، فمن أين يجب إذا وضع لفظ على معنى ، أن يضير أحق به من صاحبه ، الذى أخذ منه ، إن كان هو لا يصنع بالمعنى شيئا ، ولا يحدث فيه صفة ، ولا يكسبه فضيلة .

وفى كتاب « الشعر والشعراء »[1] ، للمرزبانى فصل فى هذا المعنى حسن . قال: وعن الأمثال القديمة قولهم .. «حراً أخاف على جانبى كمأة لاقراً[2] ،» يضرب مثلا للذى يخاف من شىء فيسلم منه ، ويصيبه غيره مما لم يخفه ؛ فأخذ هذا المعني بعض الشعراء فقال[3] :

وحذرت من أمر فمر بجانبى   لم يلقنى[4] ولقيت ما لم أحذر[5]

وسر الخلط عند الفريقين كما يراه الإمام ، أنهم بنوا قاعدتهم على أساس اللفظ أو المعنى ولا ثالث عندهما ، وليس الأمر مجرد لفظ أو مجرد معنى ، إنما هو أمر ثالث جهلوه ، وهو الصياغة والتصوير والنظم والتأليف ، فمن شأن المعانى أن تختلف عليها الصورة ، ومن شأن الألفاظ أن تنتظم بمعانى النحو وأحكامه .

مثل ذلك مثل الحاذق فى الصناعة حينما يصنع خاتما أو سواراً من ذهب فالذهب فى ذاته وحجمه لا ميزة فيه ولا تفاضل بين قطعه ، وإنما الميزة والتفاضل يكون فى صناعتها وصقلها ، وتنسيق أجزائها ووضع كل جزء فى مكانه المناسب ؛ فتروق النظر ، وتستهوى القلب ، وتأخذ من النفس مأخذاً كبيراً . يقول الإمام :

وقد علمنا أن أصل الفساد ، وسبب الآفة هو ذهابهم من أن شأن المعانى أن تختلف عليها الصور ، وتحدث فيها خواص ومزايا من بعد ألا تكون ، فإنك ترى الشاعر قد عمد إلى معنى مبتذل ، فصنع فيه ما يصنع الصانع الحاذق ، إذا هو أغرب فى صنعة خاتم ، وعمل شنف وغيرهما من أصناف الحلى ؛ فإن جهلهم بذلك من حالها ، هو الذى أغواهم واستهواهم ، وورطهم فيما تورطوا فيه من الجهالات ، وأداهم إلى التعلق بالمحالات ، وذلك أنهم لما جهلوا شأن الصورة

---

(١) لعله كتاب « معجم الشعراء » ، المطبوع للمرزبانى أو كتاب آخر له مفقود .

(٢) كمأة : نبات ينبت فى فصل الربيع وهو ما يسميه العامة بعش الغراب .

(٣) يقول الدكتور خفاجى فى تحقيقه الدلائل هو عبد الله بن يزيد الهلالى .

(٤) ينكنى : بكسر الكاف ينكنى : أضر يضر ، وقد ورد البيت بهذا اللفظ .

(٥) دلائل الإعجاز : عبد القاهر ٤٢٦ : ٤٢٨ .

وضعوا لأنفسهم أساساً ، وبنوا على قاعدة ، فقالوا ليس إلا المعنى واللفظ ولا ثالث[1] » .

وجملة الأمر أنه كما لا تكون الفضة خاتما ، أو الذهب أسواراً أو غيرهما من أصناف الحلى بأنفسهما ، ولكن بما يحدث فيهما من الصورة ، وكذلك لا تكون الكلمة المفردة التى هى أسماء وأفعال وحروف كلاما وشعرا من غير أن يحدث فيها النظم الذى هو حقيقة توخى معانى النحو وأحكامه»[2] .

ثم يقرر الإمام عبد القاهر المصطلح الدقيق فى التأثر للاحتذاء ، ويفرق بينه وبين السرقة والأخذ ؛ فالاحتذاء عنده أن ينظم شاعر معنى فى أسلوب ، ثم يتناول شاعر آخر هذا النظم فى نظم من عنده ، لذلك أنكر ابن الرومى ادعاء البحترى بالسرقة والأخذ فى بيت أبى نواس :

ولم أدر من هم غير ما شهدت لهم ... بشرقى ساباط الديار البسابس

فقد أخذه الشاعر من قول أبى خراش الهذلى :

ولم أدر من ألقى عليه رداءه ... سوى أنه قد سل من ماجد محصى

وقال ابن الرومى لأبى نواس ، فقد اختلف المعنى فيهما ، قال أبو هلال العسكرى الذى حكى الخبر ، فهذا من حلى الأخذ فى الحذر ، مع أن حذو الكلام حذوا واحدا .

وأما الأخذ والسرقة عنده ، فهو ألا يكون فى المعنى جديدا ، حينما ينظم شاعر على مثال آخر ، ويتفق ممعه فى النظم والمعنى ، ويكون الفضل للسابق .

يقول الإمام : واعلم أن الأحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه ، أن يبدأ الشاعر فى معنى له وغرض أسلوبا - والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه - فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب ، فيجىء به فى شعره فيشبه بمن يقطع من أديمه فعلا على مثال فعل قد قطعها صاحبها ، فيقال : قد احتذى على مثاله ... وحكى العسكرى فى صنعة الشعر أن ابن الرومى قال : قال لى البحترى : قول أبى نواس « ثم ذكر البيتين السابقين . قال فقلت قد اختلف المعنى ؛ فقال أما ترى حذوا واحدا ، وهذا الذى كتبت من حلى الأخذ فى الحذو[3] » .

(١) المرجع السابق ٤٢٥ . (٢) المرجع السابق ٤٣٠ .
(٣) المرجع السابق ٤١٨ ، ٤١٩ .

ثم يفصل الإمام المعنى بين الأخذ والمأخوذ فيجعله قسمين :

(أ) قسم أنت ترى فيه أحد الشاعرين فيه قد آتى بالمعنى غفلا ساذجا ، وترى الآخر قد أخرجه فى صورة تروق وتعجب ·

والقسم الأول الذى يكون المعنى فى أحد البيتين غفلا ، وفى الآخر مصورا مصنوعا ، ويكون ذلك إما لأن متأخرا قصر عن متقدم ، وإما لأن هدى متأخر لشىء لم يهتد إليه المتقدم ، ومثال ذلك قول المتنبى :

إذا اعتل سيف الدولة اعتلت الأرض ومن فوقها واليأس والكرم المحض

مع قول البحترى :

ظللنا نعود الجود من وعكك الذى وجدت وقلنا اعتل عضو من المجد[1]

(ب) وقسم أنت ترى كل واحد من الشاعرين قد صنع فى المعنى ، وصور · ومن الأمثلة لهذا القسم قول لبيد :

وأكذب النفس إذا حدثتهـــــا إن صدق النفس يزرى بالأمـل

مع قول نافع بن لقيط :

وإذا صـــدقت النفس لم تترك لها أملا ، ويأمل ما اشتهى المكذوب[2]

وبهذا كله يحسم الإمام القضية ، ويبين فى غير خفاء الأخذ القبيح والأخذ الحسن ويميز بين السرقة والأخذ وبين الاحتذاء ·

والاحتذاء هو المحمود عنده ، وهو الذى ينبغى أن يرعاه الشعراء لا الأخذ والسرقة · وهما مذمومان عنده ،والاحتذاء وإن كان فيه أخذ إلا أن الشاعر قد جدد فى المأخوذ ، وابتكر فى بعض أجزائه ، بينما الأخذ فى السرقة لا تجديد فيه ولا ابتكار ·

وفى الاحتذاء نوعان :

أحدهما : التأثر وقد ذكره الآمدى ، حينما مدح البحترى فى معانيه ، التى أخذها من أستاذه أبى تمام وصاغها من طبعه ، ولم ينكر عليه ذلك فقال : « غير منكر لشاعرين متناسبين من أهل بلدين متقاربين أن يتفقا فى كثير من المعانى[3] » ·

---

(١) المرجع السابق ٤٣١ : ٤٣٢ · (٢) المرجع السابق ٤٣٢ ، ٤٤٠ ·

(٣) الموازنة للامدى ٤٥ نشره محمود توفيق الكتبى ط حجازى بالقاهرة ١٩٤٤ م

والنوع الثانى : وهو التوليد : وضحه ابن رشيق بقوله « والتوليد أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه ، أو يزيد فيه زيادة ، فلذلك يسمى التوليد وليس باختراع لما فيه من الاقتداء بغيره ، ولا يقال له أيضاً سرقة ، إذ كان ليس آخذا على وجه[1] » .

إذن فالسرقة والأخذ هما أخس أنواع التأثر لما فيهما من التقليد وانعدام شخصية الشاعر ، والتكرار الذى يبعث الملل فى النفس ، ويأخذها بالضيق والسأم .

وأما الاحتذاء فهو أشرف أنواع التأثر ؛ لأن فيه خلقاً وابتكاراً فى جانب ، وتقليدا واتباعا فى جانب آخر ، وتبعا لذلك ربما يسمو متأخر فى تصويره عن متقدم حذا حذوه مع اتحاد المعنى المطروق ، حتى يكاد أن ينسب الإبداع والإبتكار إلى المتأخر .

وفى ضوء ما تقدم من مفاهيم لأنواع التأثر يمكننى أن أتبينه فى الصورة عند ابن الرومى وأوضح درجة التأثر فيها والتأثير فى غيرها ، فتتحدد قيمة الصورة عنده وإبداعه الفنى فيها ، ومن الله نستمد العون والتوفيق .

(٢)

الصورة بين التأثر والتأثير :

والآن نعرض الصور التى تأثر فيها ابن الرومى بصور الشعراء الذين سبقوه سواء أكانوا شعراء جاهلين أم إسلاميين ، أو يصور الشعراء المعاصرين له ، سواء التقى بهم أو لم يلتق ، ثم تلك الصورة الشعرية التى أثرت فيها صورة الشاعر فى أدب من بعده من الشعراء فى مختلف العصور .

١ - تصوير البنان :

ورد فى كتاب العمدة لابن رشيق قول امرىء القيس فى تصوير البنان[2] :

وتعطو برخص غير شـــثن كأنه   أساريع ظبى أو مساويك إسحل[3]

(١) العمدة : ابن رشيق التحقيق السابق جـ١ ص ٢٦٣ .

(٢) جـ١ ص ٢٩٩ .

(٣) تعطو : تتناول، الرخص : اللين من البنان، الشثن - الخشى، أساريع ، دود صغار ، ظبى اسم رملة بعينها ، اسحل ، شجر يتخذ من عروقه مساويك كالأراك ، مساويك ، جمع سواك .

والأساريع : جمع أسروعة وهي دودة تكون في الرمل وتسمى جماعتها بنات النقا ·

صور الشاعر البنان فى طوله واستوائه ودقته ، ولينه وبياضه واحمرار طرفه بالدود الذى يقطن أرضاً رملية بيضاء نقية ، وهذا التصوير وإن كانت النفس تعانه إلا أنه كان مألوفاً فى بيئة أمرىء القيس ، وما يقع تحت حسه ؛ لذلك كان مصيبا فى تصويره ، واقعياً فى إصابته ؛ وقد أيد ابن رشيق حسن الإصابة فيها[١] ·

ومما يدل على دقة التصوير فيها تناسب الجمع فى قوله : (أساريع) وفى (مساويك) مع مجموع البنان فى اليدين ، ثم ذلك الإيحاء القوى الذى ينبع من موسيقى هاتين الكلمتين ، إذ أعانت حروف المد واللين على الامتداد والاسترخاء ، وهو ما يتلاءم مع جمال الاسترخاء فى البنان وامتداد الليونة فيه ، إلا أن الشاعر وقع فى حشو وهو : (غير شثن) ؛ فقد أغنت عنه كلمة : (رخص) مما أدى إلى اضطراب فى التصوير الأدبى ·ويتأثر ذو الرمة بهـذه الصورة فيلبسها ثوباً جديداً يقول فيه :

خراعيب أمثـــــال كأن بنانها   بنات النقا تخفى ماراً وتظهر[٢]

وأضفى الشاعر الإسلامى ذو الرمة على صورة امرىء القيس أضواء وظلالا جديدين فأعطى البنان فوق ما تقدم رقة البنان وأنوثتها وطراوتها وعذوبتها ، وأن الجمال والسحر الذى يأخذ بالعقول ، ويستبد بالقلوب إنما هو فى حركاتها المتتابعة بين الإخفاء تارة ؛ فتزداد اللهفة والشوق ، والظهور أخرى فتستقر النفس وتطمئن وتشفى غليلها ، ثم لا تلبث أن تعود كما كانت فى الخفاء والظهور مراراً وتكراراً وهكذا أوحت الصورة بمعان جديدة لم تكن موجودة فى صورة امرىء القيس السابقة مما جعلها من التوفيق بمكان ، يضفى عليها نوعاً من الابتكار والتجديد ، وأهمها تلك الحركة والاستمرار الذى منح الصورة الحيوية والخلود ، وذلك فى قوله : (تخفى مراراً وتظهر) · مع أن أثر الشاعر الجاهلى باد وواضح فى أجزائها ·

وصورة ذى الرمة تفوق بكثير أيضاً صورة حسان بن ثابت حينما صور البنان كذلك :

---

(١) العمدة ابن رشيق ٣٠٠ جـ١ تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ·

(٢) الخنطب بضم الحاء والطاء ، دابة مثل الخنفساء ·

وأمك سـوداء نوبية كأن أناملها الحنظب[1]

وهذه الصورة دون صورة أمرىء القيس فهى أخذ ردىء لاروح فيه ولا تجديد بل هبط فى مستواه ودرجته عن المأخوذ منه .

وسر الرداءة هنا أن الأنامل سوداء كالخنافس ، ثم أن حركة الدود وقوامه وامتداد قامته واستقامته أكثر شبها بالأنامل فى حركتها وقوامها ، وتعدد فقراتها من الخنافس فى بطئها وبطشها على الأرض ، حتى لتخيل للرائى أنها ساكنة لا تتحرك وليس فى سكون الأنامل مثار للشوق والعجب ، بل يكون فى الحركة التى تراها فى الدود لسرعته ونحافته وتتابع فقراته ، ثم ما يدل عليه لفظ (الحنظب) من عدم سلامة الذوق عنده فى تركيب الصورة الشعرية من أجزاء متلائمة ، وإن كان التصوير فى مقام الذم والهجاء إلا أن البنان لا يتناسب مع الحنظب ، وعدم التناسب بينهما يبعد الصورة عن التصوير الواقعى الدقيق .

والصور السابقة كلها ليست غريبة على أهل البادية وسكان الصحراء ؛ فقد التقطها الشعراء من واقعهم الذى يعيشون فيه ، فعبروا عنه بصدق ودقة فى صورهم التى تقلبوا فى أحضان الحضارة العباسية ، وفى ترف المدينة ونعيمها . فيأبى شعراؤها مثل التصوير السابق ، وينتقلون به إلى ما يوافق مزاجهم ، وينبع من بيئتهم التى اطمأنوا إلى ظلالها ، واستراحوا لروحها ، وحين يصور أبو نواس البنان يقول عنها فى صفة الكأس .

تعاطيكها كف كأن بنانهـا إذا اعترضتها العين صف مدارى

ليست البنان عند أبى نواس دودا ، ولكنها غضة طويلة ناضجة حية ، تجرى فى عروقها الحركة والدم والحياة والنشاط ، كما يحدث ذلك فى خضره الريف واحتفائه بالربيع والنضارة ، والنضج والإثمار ، وهذا تصوير ما كان للسابقين أن يحفلوا به ، إنما هو لأبى نواس شاعر الحضارة فى العصر العباسى الأول .

ويتناول هذه الصورة ابن الرومى فيقول :

سقى الله قصراً بالرصافة شاقنى بأعلاه قصرى الدلال رصافى[2]

---

(١) خراعيب ، الغصن الغض ، بنات التقا ، دويبة تسكن الرمل .

(٢) قيل : أن هذه الأبيات وما قبلها لغير ابن الرومى جاءت فى العمدة لابن رشيق جـ١ ص٢٩٩ : تحقيق الأستاذ الشيخ محمد محيى الدين عبد الحميد .

أشار بقضبان من الدر قمعت   يواقيت حمراً فاستباح عفافى

صور ابن الرومى البنان فى شدة الصفاء ونقاء البياض واللمعان والأناقة التى تقمعت أطرافها بأقماع حمراء كاليواقيت ، صور ذلك بقضبان الدر اتى تطرفت بحمرة اليواقيت ، وبعث في التصوير الحركة واللون والحجم والشكل ، مما أثار انتباه الشاعر، وحرك كوامن العشق فى نفسه ، فاستجاب لها ، وهو الشره ، وقضى لذته منها فاستباح عفافه ، وفعل المحظور ، وخرج من الحل ليرتكب المحرم فيها .

والصورة هنا بلغت حداً من الكمال واستوفت عناصرها كاملة ، وصورت واقع ابن الرومى فى نفسه وطبعه ، حيث الشراهة فى الاشتهاء النفسى والجنسى ، وصورت واقع العصر الذى يعيش فيه ، والحضارة العباسية التى خطفت عيون الناس ببريقها فتسابقوا فى اقتناء الدور واليواقيت وغيرها من المعان الثمينة ، وهو بينهم الفقير المحروم ، واستخداموا فى الحصول عليها كل الوسائل ، ولكن الشاعر أضعف من قوة التصوير باختياره كلمتى (الدر يواقيت) لأنهما مع دلاتها على الحضارة ؛ لكنهما لا يتلاءمان مع غضاضة البنان ، وجاءت كلمة (حمرا) حشوا لم تفد معنى زائداً لأن حمرة العقيق تغنى عن التصريح بها فى هذا المقام . ويقول ابن الخلفاء الشاعر ابن المعتز معاصر ابن الرومى حين يصور البنان .

أشرن على خوف بأغصان فضة   مقومة أثمـــــارهن عقيق

فابن المعتز حين صورها جعل البنان أغصانا غضة بضة من فضة ، جرى فيها الماء والحياة ، وتوجت أعلاها بثمار ناضجة من عقيق أحمر ، فإنه إيحاء بتدفق الشباب فيها ، لكنه لم يذكر أثر الصورة فى النفس كما ذكره ابن الرومى فى قوله : (فاستباح عفافى) ، وكاد ابن المعتز أن يجيد التصوير الأدبي حينما صور البنان بالأغصان وصور أطرافه بالثمار الناضجة الحمراء وأساء إلى الصورة حين جعل الأغصان من فضة ، والأثمار من عقيق ، والفضة العقيق جامدان ، لا روح فيهما ولا طـراوة ، ولا لـيونة .

وبذلك يمتاز ابن الرومى بالإبداع فيها والابتكار فى تركيبها ، وتأخذ من الفضل والمزية بين هذه الصورة كلها ، وتتفوق فى درجتها وقيمتها على غيرها من الصور وها هو ذا أبو تمام زعيم المجددين فى الشعر العباسى ، الذى عاش في ظل الحضارة التى أظلت ابن الرومى ، يصور البنان بصورة هبطت به عن جميع ما تقدم من صور ولم

يتحقق فيها الصدق الفنى الذى هو أساس الابتكار فى التصوير والتجديد فيه ؛ فقد تردى أبو تمام فى التقليد الساقط المبتذل ، وقلد الشاعر العباسى أمرأ القيس وحسانا وذا الرمة تقليداً سافراً من غير توليد ولا إيحاء ، فصور البنان بالأسروع وكأنه يعيش مع امرىء القيس ، وشتان ما بين العصرين ؛ لذلك سقطت صورته ، وأصبحت لا وزن لها يقول أبو تمام فيها :

بسطت إليك بنانـــــــــة أسروعا	تصف الفراق ومقلة ينبـــــوعا

٢ - تصوير رحلة الشمس :

يقول شاعر من بنى الحارث يصور رحلة الشمس :

مخبأة أما إذا الليــــــل جنها	فتختفى وأما بالنهــــــار فتظهر
إذا انشق عنها ســـاطع الفجر انجلى	دجى الليل وانجاب الحجاب المستر
وألبس عرض الأرض لونـــا كأنه	على الأفق الشرقى ثوب معصفر
تجلت وفيها حين يبدو شعاعهـــا	ولم يحل للعين البصـــيرة منظر
عليها كدرع الزعفران يشبـــــه	شعاع تلألأ فهو أبيض أصـــفر
فلما علت وابيض منها اصفرارها	وجالت كما جال البهيج الميسر
وجللت الآفاق ضوءاً بنـــورها	فخر لها وجه الضحـــى يتسعر
ترى الظل يطوى حين تبدو وتارة	تراه إذا زالت عن الأرض ينشر
كما بدأت إذا أشرقت فى مغيبـــها	يعود كما عاد الكبير المعـــمر
وقد شف حتى يكاد شعـــاعها	يبين إذا ولت لمن يتبصـــــر
فأتت قرونا وهـــى ذاك ولم تزل	تموت وتحيا كل يوم وتنشـــر (١)

تختفى الشمس إن جن عليها الليل ، ويتمدد الفجر فى الخيوط السوداء فى دجنة الليل ونسج الظلام ، ويشيع فى الأفق لونه القرمزى ، وتبرز الشمس متشحة

(١) زهر الآداب : الحصرى جـ ٣ ص ٢٩١ تحقيق د . زكى مبارك .

بوشاحها الذهبى ، ثم تأخذ فى لونها الفضى شيئاً فشيئاً ، كلما قربت من كبد السماء وهى تتوغل فى النهار حتى تتوهج الظهيرة ، فإن زالت نحو الغروب ، أخذ الظل يمتد شيئاً فشيئاً على الأرض ، والشمس تسير وقد شف شعاعها ، حتى يختفى عن البصر لتعود كما كانت فى رحلتها الخالدة كل يوم ، تموت وتحيا ، وتختفى وتظهر .

ويصور ابن الرومى لقطة من دورة الشمس فى رحلتها ، وهى المرحلة الأخيرة فى شمس المغيب وقت الأصيل فيقول :

وقد رنقت شمس الأصيل ونفضت ... على الأفق الغربى ورسا مزعزعا
وودعت الدنيا لتقضى نحبهـــا ... وشول باقى عمرها متشعـــشعا
ولاحظت عواده عيـــن مدنف ... توجع من أوصابه ما توجعـــا
وظللت عيون النور تخضل بالندى ... كما اغرورقت عين الشجى لتدمعا
يراعينها صوراً إليها روانيـــا ... ويلحظن ألحاظاً من الشجو خشعا
وبين إغضاء الفراق عليهمـــا ... كأنهما خلا صفـــــاء تودعا
وقدضربت فى خضرةالروض صفرة ... من الشمس فاخضراخضراراًمشعشعا
وأذكى نسيم الروض ريعان ظله ... وغنى مغنى الطير فيه وسجعا
وغرد ربعى الذباب خـــلاله ... كما حثحث النشوان صنجا مشرعا
وفاضت أحاديث الفكاهات بيننـــا ... كأحسن ما فاض الحديث وأمتعا[1]

شاعربنى الحارث استعرض رحلة الشمس ، ما بين المشرق والمغرب ، ولم يأت على كل أجزاء الرحلة فى صورته الأدبية ، وإن منحها بعض عناصرها من الحركة واللون ، ولكن الشاعر عذره هنا حيث إن الثقافة مازالت ضحلة ، ومصادر الفكر محدودة ، وإن كنت أحمد له ، صدقه الفنى ، وفيض إحساسه وحرارة وجدانه .

---

(١) الديوان المصور الجزء الثالث والمخطوط ٣٨ جـ٣ .

أما صورة ابن الرومى فقد تناول فيها جزئية صغيرة ، وأدار آلته المبدعة في التصوير ليلتقط شمس الأصيل ، والناس مطمئنون إلى الهدوء بعد نصب العيش مستريحون إلى سكون الغروب بعد جهد النهار ، مثل الشمس تماما تزيد أن تطمئن إلى الأرض ، بعد رحلتها الشاقة المضنية ، وما أشبه صفرة وجوههم وشحوب ألوانهم ، من شدة الإرهاق ومشقة الحياة ، بصفرة الشمس وقد دنت من حافة اللحد لتودع الدنيا ، وتعلقت بخيوطها الصفراء فى الأفق الغربى طمعا فى الحياة ، وتبدد ما بقى من أشعة عمرها فى الفضاء شيئا فشيئا ؛ فيحزن لها الخلق ، بل الطبيعة والروض الأخضر كله ، هذا وذاك فى خشوع وخضوع ، ترمق الشمس حين تضع خدها على الأرض ، فتلاحظ الغزالة النوار بعين المريض الذى يرى فى الزهور امتدادا للحياة وتفتحا للأمل ، كما يلاحظ المريض أيضا التى أثقلته الأوصاب والأوجاع عواده لأنه يرى فيهم امتدادا لحياته وأملا فى شفائه .

وكما شيعها الناس بشحوبهم وصفرتهم ؛ فبعيون النور والأزهار تشيعها بدموع الندى مثلما تغرورق عين الشجى فيها عند فراق الحبيب ، وكل العيون تلحظها وراء وابل من الدموع فى خشوع وشفقة ، وحزن وألم من وقت لآخر ؛ لأنهم خلان أصفياء لشمس الأصيل .

ويعلمون أيضاً أن الشمس حينما تغيب عندهم تطلع فى العالم الآخر ، وإذا اختفت فى لحد الأرض تحيا على وجهها الآخر ، كالمؤمن المجاهد فإنه لا يلقى من الإزهاق والألم إلا ساعة الحشرجة ، وبعد أن يغيب عن الدنيا ، لا يغيب إلا فى النعيم والحياة الحقة ، كذلك الشمس بعد غيابها ، ولذلك فالكون كه بما فيه ، الذى ساده الظلام يهتز طرباً لإشاعة الشمس الحياة فى العالم الآخر ، فتعلن الدنيا عن بهجتها وفرحتها بذلك .

فنسيم الروض يعبق ظل الحياة ، وسكون الغروب بالعطور الذاكية الفواحة ، والطير يضرب بأوتاره أعذب ألحانه ؛ليتجاوب مع صدى سجع الحمائم ، وتغريد الذباب المكتمل القوى الناضج ، ومع المنتشى الذى يضرب بصنجة ، والناس فى هذا

النغم العذب ، يرتلون أعذب الأحاديث ، وأنشط الفكاهات ، وأمتع الأسمار ، كأحسن ما تكون الحياة ·

تصوير بارع قوى ، ولمسات عبقرى ، ورسم إنسان بديع ، فى لوحة فنية رائعة ولقطة حية من لقطات الطبيعة · صورة مكتملة الأجزاء ، ما ترك الشاعر فيها صغيرة ولا كبيرة إلا هيأ لها مكانها من الصورة ، واستوفى عناصر التصوير ، مما تراه العين أو تسمعه الأذن ، أو يشمه الأنف ، أو تحس به الحواس كلها ، ثم الأندماج فى المشهد ، والمشاركة الوجدانية فيه ، لا من الشاعر وحده ، بل منه ومن الناس والحياة والطبيعة ، شاركوا الشمس فى حزنها وشحوبها ، واهتزوا لطربها وحياتها بعد الغروب فى العالم الآخر ، أنه هو الإنسان الشاعر ، والمصور العبقرى ؛ لذلك بقيت صورته إنسانية خالدة ، وستبقى ما بقيت الحياة والشمس والناس ·

وقد توهم الصورة أن طرب الناس والكون ، واهتزاز الحياة وبهجتها بعد الغروب قد يفسد التلاؤم فيها ، ويضعف الانسجام ، مما يتنافى مع المشهد الحزين فى غروب الشمس ، وهذا غير صحيح ؛ بل الصورة فى غاية التلاحم والتلاؤم ك لأن الشمس إنما غابت لتحيا ، حزن وشحوب وقت الغروب ، ثم فرج وابتهاج وحياة بعد الغروب ·

فإذا صور ابن المعتز الشمس ساعة الأصيل ، التقط الصورة من لوحة ابن الرومى السابقة فيقول :

كأن الشمس يـــــوم الغيم لحظ مريض مدنف من خلف ستر[1]

وتأثر بابن الرومى فى قوله السابق·

ويصور العقاد شمس الأصيل فى « سوانح الغروب » فيقول فيها متأثراً بصورة ابن الرومى السابقة :

---

(١) ديوان ابن المعتز ·

انظر إلى جنب السـماء الدامى لهب على الأمواج ذات ضـرام
شفقان هذا فى السـماء منشر قان وذاك على العباب الطامى
الشمس والبحر المريـج تلاقيا أم الضياء ومعدن الأنعـام
يا حاسرات والغزالة كاسـف فى الغرب حاجبهـا وراء لثام
ملكت نفوس القـوم حول سريرها ورقابهم باللحظ والصمـصام
وتجرعت سم الأسـاود بعد ما ساغت من اللذات كأس سمـام
وذوت فأين اليوم سمر محـاجر منها ولدن معـاطف وقوام
الليل أرخى فى السـماء سدوله ورمى بأستار على الآطـام
والطير تزقو والغصون تناوحت نشوى تميل تمايل النـوام
يمشى رسول السلم بين فروعها بعد التحام دائم وخصام[1]

فاللهب الدامى المضطرم على الأمواج عند العقاد ، هو ما نفضته شمس الأصيل الحمراء على الأفق الغربى ورسا مزعزعا ، والشفق القانى فى السماء على العباب الطامى ، ويتعانقان فلا يعرف أهو غياب الشمس فى البحر المريج ، أو تلاقى الضياء بمعادن البحر والأرض ذات البريق الخاطف ، هو ما عند ابن الرومى من شعشعة الدنيا ، وهى تفرغ باقى عمرها ، أو شعشعة الروض فى دكنته الخضراء عندما غمرته الشمس بشفقها الأصفر القانى .

وغزالة العقاد تحتجب بلثام الأفق ، وهى تختفى قليلا قليلا فى ظلام الليل وقد أرخى سدوله ، ورمى بأستاره عليها ، تلفه فوق سرير الاحتضار ، وقد ملكت النفوس ، وأشرأبت القلوب ، وشدت الأبصار إليها مذهولة شاخصة ، وهم يشهرون سيوفهم فى وجه الطبيعة ؛ لأنها نواميس القضاء وحتمية القدر ، وما هى لحظات حتى سرى السم فى بدنها فأصاب المحز ، ذلك سـم الأساود التى صاغته أثناء النهار ، من لذات الكئوس المسمومة ، واختفت فاختفى السمر فى المحاجر ، تحت

(١) ديوان العقاد ص ٣١ ، ٣٢ .

ستار الليل ، واختفت حسناوات القوام لدنات المعاطف فى لفائف الظلام ، بعضهما فوق بعض وتركت الطبيعة فى بهجة والحياة فى فرحة ، فالطير تزقو وتتجاوب مع حفيف الأوراق ورقصة الأغصان ، ونسيم السلام ينقل حديث الود والوئام بين فروع الأشجار، بعد ما تناوب عليه الوصال والخصام ٠

ألم يكن هذا هو العصب والتركيب لصورة ابن الرومى ؟ فقد رأينا الشمس مريضة وضعت خداً على الأرض ، وأمسكت بعين الشجى الدامعة ، وهو يرمقها بألحاظه المرة بعد المرة فى لوعة وشفقة ، والقوم حول سرير الموت ، يشيعونها إلى مقرها الأخير ٠

والبيتان الأخيران عند العقاد بكل جزئياتها لا يخرجان عن بيتى ابن الرومى التاسع والعاشر ؛ فالطير تغرد بعد الغروب ، والأغصان تترنح نشوى فى نغم منساب، وتدله العشاق ، ونسيم الروض رسول السلام يمشى بين فروع الأشجار فيذكى بينه الالتحام حينا بعد طول الخصام ٠

إنها بعينها صورة ابن الرومى بحيث لو وضعت الصورتين نصب أعيننا ، لما ندت إحداهما عن الأخرى ، ولا نسجما معاً فى مغزاهما وأهدافهما ، وبكل عناصرما وأجزائهما ولكن الفضل للأسبق ، ولذا أحب العقاد ابن الرومى ، وجعله وليد عصره الحديث لا العصر العباسى ٠

وصورة العقاد لا تخلو من الهفوات فوق تأثره واتباعه لابن الرومى ، ومنها لفظ « الصمصام » فلا محل له فى الصورة ، فقد هتك التئامها ، ومزق تماسكها وليس من المألوف أن يقف الناس بسيوفهن ليرهبوا الطبيعة والكون ، فيمسكوا بالشمس فى كبد السماء ، ولا يزجون بها فى العدم وراء الظلام ، وكيف تحارب الدنيا من أجل الشمس بالعتاد والسلاح ؟ إنه خروج عن طبيعة الصورة الأدبية فى شمس الأصيل والمألوف فى تناولها ٠

٣ - ويصور المجنون خيبة الرجاء واليأس فيقول :

وأصبحت من ليلى الغداة كقابض   على المــــاء خانته فروج الأصابع

ويصور ابن الرومى هذا المعنى ، يلوم قومه الذين لم يفرقوا بين الجيد والردىء لكن الصورة تفيض بروح المنطق ، وطبيعة الفلسفة ، لتكون أشد اتصالا بالشاعر

وأقدر على كشف شخصيته ؛ مما يباعد بينها وبين صورة المجنون السابقة ؛ فيقول ابن الرومى :

بلى قد فرقتم فرق خطـــة عاكس   وما المغزل المعكوس بالمحكم الغزل[1]

٤ - فى العطاء :

جاء فى الوساطة : « قال أبو تمام - وقد روى هذا البيت لبكر بن النطاح - وقد دخل فى شعر أبى تمام :

ولو لم يكن فى كفه غير نفســـه   لجاد بها فليتق الله ســـــــائله

قال أبو الطيب :

يا أيها المجدى عليه روحــــــــه   إذ ليس يأتيه لها استجــــــــداء

أحمد عفاتك لا فجعـــت بفقدهم   فلترك ما لم يأخذوا إعـــــــطاء

قال القاضى الجرجانى فى بيت أبى تمام أو بكر بن النطاح هو أملح لفظا وأصح سبكا وزاد أبو الطيب بقوله : « إنه يجدى عليك من روحه » ، ولكن فى اللفظ قصور ، والأول فى نهاية الحسن ، ثم نقل المعنى عن الروح إلى الجسد فقال :

لو اشتهت لحم قاربها لبـــــادرها   خراذل منه فى الشيزى وأوصال[2]

وهذا هو الأولى ومن جاد بأوصاله فقد جاد بروحه ، وكأنه من قول ابن الرومى :

لو حز من جســـــــمه لسائله   أنفس أعضـــــــــائه لما ألما

ثم كرره « أى المتنبى » وغيره بعض التغيير فقال :

ملت إلى من يكاد بينـــــــكما   لو كنتما الســـــــائلين ينقسم[3]

ثم لاحظ هذا فأخفاء وأحسن ما شاء فقال :

إنك من معـــــــشر إذا وهبوا   ما دون أعمارهم فقـــــد بخلوا

---

(١) الديوان المصور الجزء الثالث .

(٢) خرادل : قطع ، وصال : كل عظم لا يكر ولا يخلط بغيره ، الشيزى : جفان تصنع من خشب أسود :

(٣) يخاطب صاحبيه على عادة الشعراء قبله .

فجاء به معنى مفرداً ، وهو من باب السماحة بالروح ، والغرض واحد ، ومن هذا المعنى قول بكر بن النطاح ·

ولو خذلت أمـــــواله فيض كفه   لقاسم من يرجوه شطر حياته[1]

كثيراً ما صور الشعراء كرم الممدوح وجوده بأعزما يملك ، حتى بالروح والنفس فالمعنى متداول معروف قديم قدم الشعر ، حبرته آلات التصوير ، فتتابعت فيه الصور تتسم بطبيعة قائلها ومزاج صاحبها ، وعلى ذلك فالمجال ليس مجال ابتكار فيها ، وإنما هو الدقة فى التصوير وكمال الاداة وتلاؤم الأجزاء ·

أولا : كادت صورة أبى تمام المشكوك فيها ، أن تقترب من الكمال ، فهو يرى أن الممدوح حين تنفد أمواله ، يبذل روحه لترد حاجة العفاة ، لكن الصورة اهتزت فى اللقطة الأخيرة بقوله · (فليتق الله سائله) فقد وضع الشاعر الممدوح فى موضع الشفقة والعطف من العفاة ؛ فهو يتألم لذهاب أمواله ، ويحزن لنفادها ، ويحذرهم ويحضهم على التقوى والرحمة ، وكان عليه أن يصور ممدوحة باشا فرحا ، حين يأتى على أمواله كلها فى البذل والعطاء · وذلك نهاية المدح ، وغاية الجود فى الكرم والسخاء ·

وكان الأولى فى تمام الصورة إلا يأتى بالعبارة السابقة ، التى محت ظلالها الجميلة وأوهت رباطها ، وحلت عرى التماسك فيها ·

ثانياً : كذلك الأمر فى صورة بكر بن النطاح الأخيرة ، فقد قربت من الكمال لولا قوله « خذلت » التى كشفت عن عدم تحكم الممدوح فى الأموال ؛ فهى حينا تغيض عنه، ولا يستطيع الحصول عليها ؛ لذلك تخذله أمام الطلاب ، وإن كان التعبير بقوله · « شطر حياته » نزل بالصورة درجة عن صورة أبى تمام ، لأن الشطر دون النفس بكثير ، إذا النفس هى كل الجسد ، والحياة فيه ، أما الشطر قد لا يضر بالنفس وحياة الجسد ، كأن يكون يدا أو رجلا ، مما لا يذهب النفس والروح فيما بقى من الجسد فى الشطر الآخر ، ولا شك أن الذى يبذل روحه ونفسه أكرم بكثير

---

(١) الوساطة بين المتنبى وخصومه : القاضى الجرجانى ٢١٦ ، ٢١٧ تحقيق الاستاذ محمد أبو الفضل إبراهيم ، وعلى محمد البجـــاوى ط ثانية ١٣٧٠ هـ ١٩٥١ م دار أحياء الكتب العربية ·

ممن يبذل جارحة من جوارحه ؛ لذلك كان التعبير بقوله « شطر حياته » مضعفا لجلال الصورة .

ثالثاً : أما صورة ابن الرومى فقد أوشكت فى إيجازها على الكمال ، بحيث لو أضيفت إليها كلمة أو حذفت ، أو اختلفت كلماتها عن مواضعها لاختلت الصورة واختلفت أجزاؤها ، وصارت باهنة فاترة لا تنقل المعنى كاملا ، فالممدوح فى صورته هو المتحكم فى أمواله وفى نفسه وفى كل شيء ، كل يأتى إليه طوعا منقادا ، فهو السيد الآمر المطاع ، ذو الإرادة القوية ، وإن أنفق مهما انفق ، فلا يحتاج إلى تقوى أبى تمام فى صورته ولا تنهض الأموال على خذلانه كما فى صورة ابَن البطاع وإنما الممدوح فرح باش مستبشر ، وإن كان لفظ « ألما » أحدث خدشة فى الصورة ولكنها مستساغة لوقوعها فى سياق النفى ؛ فكأن الشاعر عبر بالراحة عن طريق المفهوم لا المنطوق ، ومع ذلك كان الأولى أن يأتى بغيرها دفعا لهذا اللبس ، لكى تتلاءم مع أجزاء الصورة ، وأظنه ما عدل عن هذا لقلة وفقر عنده فى اللغه ، ولكن لضرورة القافية ، التى ما برىء منها شاعر مبدع .

وقد يوهم لفظ « حز » فى الصورة التشويه فيها أو الإختلال فى نسقها ونسجها؛ لكنى أرى أنها أشد عونا على اكتمالها فى نقل المعنى القوى ، وأقوى ارتباطا لتلاؤم أجزائها ، فهى تدل - وخاصة بالتضعيف وبحسن إيقاعه - على سرعة المضاء فى العطاء ، من غير تردد أو تفكير ، وهذا أليق بالمعنى الكامل للكرم والجود

رابعاً : وأما المتنبى فلم يأت بجديد فى صوره المتعددة ، وهو فى كل مرة يريد الكمال فلا يرى نفسه إلا هابطاً ، ويلح عليه فى التكرار ليبلغه ، (وما هو يبالغه) إذ جعل العفاة لتقواهم (كما عند أبى تمام) يتركون له روحه ؛ فليست هى محل استجداء، وبصنيعهم هذا يكونون أهلا للعطاء لا للأخذ ، والمتنبى بهذا يذم ممدوحة ويمدح العفاة الذين أجادوا عليه بروحه .

وتطل شخصية المتنبى الآنفة المتكبرة من خلال الصورة على حساب ممدوحة فيأمره الشاعر بالحمد للعفاة الذين تصدقوا عليه (أحمد عفاتك) ، ويصور عدم تألمهم بهذا فى قوله (لا فجعت بفقدهم فلترك ما لم يأخذوا إعطاء) وهو نفسه ما عند ابن الرومى لكنه بالنسبة للممدوح لا للعفاة ، وهذا كله لا يناسب مقام المدح مما أدى إلى اضطراب فى صورة أبى الطبيب واهتزازها فى الظلال والألوان ، واختلالها فى الوئام والانسجام ، وتناول المعنى فى صورة أخرى ، حيث جعل ممدوحة قسمة

بين نفسه وبين صاحبيه فهو قسمة بين الثلاث ؛ ولكن كبر الشاعر وترفعه أخفى إرادة الممدوح فى العطاء والبذل فهو « ينقسم » بفعل آخر خارج عن اختياره ، وهذا لا يتناسب مع مقام المدح إلا إذا أراد المتنبى أن يمدح نفسه وصاحبيه بقوة التأثر والإرادة على الممدوح الذى لا حيلة له فى العطاء .

وبروز شخصيته فى غرور وصلف ، هى التى مزقت أستار الصورة الأخيرة حيث يقول لممدوحه، « إنك من معشر » والمتنبى منهم ؛ فالتعظيم فى تنوين « معشر » والتعبير بكاف المخاطب وهو الممدوح ، كلاهما يوحى بترفع المتنبى ودنو ممدوحه والشطر الأخير « مادون أعمارهم بخلو » يوحى بأن الشاعر يأمر الممدوح ، ويحدد له العطية ونوعها ودرجتها ، وهذا كله يجاف لما يتطلبه التصوير الصادق فى المدح بالسخاء والكرم .

٥ - المبالغة فى العطاء :

قال الفرزدق :

أعطانى المال حتى قمت يودعنى   أو قلت أعطى مالا قد رآه لنا

فأخذه البحترى :

أعطيتنى حتى حسبت جزيل ما   أعطيته وديعـــة لم توهب

قال الآمدى وهو أجود من قول الفرزدق[١] .

وتأثر ابن الرومى بهذا المعنى فأبدع فيه ، حتى ليوهم أنه من ابتكاره، يقول مفتخراً بمواليه من بنى العباس :

يهبون - دون دمـــى - دماءهم   وأرى قليلا دونهـــم قتلى[٢]

إن بنى العباس يبذلون كل نفس ونفيس فى سبيل الشاعر ، فهم يبذلون دماءهم وأرواحم ، وهذا يدل على عطاياهم الجمة الموفورة ، التى خرجت عن المألوف فى باب البذل والعطاء ؛ لذلك نرى الشاعر يضحى بنفسه ودمه فى سبيلهم ؛ فهم أهل للدفاع عنهم والذود عن حياضهم .

وابن الرومى من كثرة العطايا ، وتفرد الممدوح بالكرم بذل روحه فى سبيله بينما كان الفرزدق والبحترى ضنينين بالشكر والوفاء للممدوح ، فقد اكتفيا بجعل العطايا ملكا لهما ؛ لكنها مال مودوع عنده ، وهذا هو سر براعة ابن الرومى فى التصوير وابتكاره فى صورته .

---

(١) الموازنة : للآمدى جـ١ ص ٢٩٣ .   (٢) المخطوط ورقة جـ٤ .

٦ - **سيرورة الشعر والقوافي :**

يقول عنترة بن الأخرس في سيرورة الشعر والقوافي :

ألم تر أن شعرى سارعنى وشعرك حول بيتك ما يسير

وقال على بن الجهم :

فسارت مسير الشمس فى كل بلدة وهبت هبوب الريح فى البر والبحر

فقال أبو الطيب المتنى :

قواف إذا سرن عن مقولى وثبن الجبال وخضن البحار

وله مثله :

إذا قلته لم يمتنع من وصوله جدار معلى أو خباء مطنب[1]

ويصور ابن الرومى هذا المعنى بقوله ٠ يهجو فيه ابن عروس ويحذره من شهرة شعره ٠

أنا الذى لا يذل صـــاحبه ولا يرى فى وليـــه ضرع

أنا الذى تحشد الرواة له فكل أيام دهره جمـــع

وقال المتنبى فوق ما ذكره القاضى فى وساطته ٠

ودع كل شعر غير شعرى فإننى بشعرى أتاك المادحون مرددا[3]

وقوله :

أنا الذى نظر الأعمى إلى أدبى واسمعت كلماتى من به صمم[4]

وصورتا ابن الآخرس وابن الجهم السابقتين ، نسجاها من محض واقعهما فشعر عنترة سارعنه فى البلاد ، وشعر على سار مسير الشمس ، وهب مع الريح فى البر والبحر أما صورة المتنبى الأول فقد جارى فيها ابن الجهم والثانية جارى فيها ابن الأخرس ٠ وكان فيهما دون الشاعرين فى صورتيهما ٠

وأما صورة ابن الرومى فقد فاقت ما تقدم من الصور فى دقتها وتمام أجزائها

---

(١) الوساطة القاضى الجرجانى ص ٣٣٩ ٠ (٢) المخطوط ورقة ٥٢ جـ٣ ٠

(٣) ديوان المتنبى ١٩٣ جـ١ ٠ (٤) ديوان المتنبى ٢٦١ جـ١ ٠

ويرجع السر إلى حاسته الفنية التى لا تند عنها شاردة ، فربما يسير الشعر فى الناس للتندر بعيوبه ونقائصه ، ولكن شعره مع سيرورته ، فصاحبه عزيز ، وليس ذليلا ، وهو لا يملأ البلدان والجبال فحسب ، بل يملأ الدنيا ، على اتساع الدهر والزمن ، ونحن نعلم أن الزمن والدهر أقوى فى السيرورة من الجبال والبلدان ، والرواة يحتشدون فى الزمان المطلق ، لا فى المكان المحدد بالجبال والبحار ، فيروون شعره ويجمعون قصائده ؛ لذا فاقت صورته كل الصور السابقة ، لملاءمتها لشعره الذى سار بنفسه من غير احتفال منه ، ولا من مؤرخ ولا من كاتب .

وفاقت أيضا على صورة المتنبى ، التى يعبر فيها عن سمو المكانة لشعره بين الشعر ، وأنه هو الجدير بالمدح وبالممدوح ، والشعراء عالة عليه يرددون قوله ؛ لكنه طوى أجزاء الصورة طيا لكى تأتى المبالغة على سحر الواقع فى التصوير القريب من النفس ، وكذلك الأمر فى صورته الاتية أنا الذى نظر الأعمى ألخ . . .

فجرد من شعره معجزة باهرة نزلت من السماء لترد البصر إلى الأعمى ، وتعيد السمع إلى الأصم ، لكن إعجاز الصورة ينبغى أن يعتمد على وسائل مألوفة فى عرف المجتمع ، ثم البراعة فى بناء الصورة من اختيار الجزاء وحسن الترتيب ، والتنسيق والوحدة والترابط وغيرها من عناصر الإبداع فيها ، أما إن كان الإعجاز فوق الطاقة البشرية كالإغراق فى المبالغة ، فلا ينبغى أن تكون الصورة معجزة ، بل تعد من الخوارق التى ترد عناد الكفر وأهله ، وهكذا كان المتنبى فى صورتيه السابقتين قامتا على المبالغة الشديدة والمفرطة ، حتى قضى على قوة الروح فى التصوير ، وقربه من الواقع .

٧ – إتيان الشر من مأمنه :

جاء فى الموازنة « قال البحترى » :

ينـــال ما لم يؤمل وربمـــا   أتاحت له الأقدار ما لم يحاذر

أخذه من قول الآخر وأنشد ثعلب :

وحذرت من أمر فمر بجانبى   لم يلقنى ولقيت ما لم أحذر(١)

ويصور ابن الرومى هذا المعنى فيقول :

ومن فرجات النفس   ما فيه حتفـــــها(٢)

---

(١) الموازنة : للآمدى جـ١ ص ٢٩٥ .   (٢) المخطوط ٧٩ ج٣ .

صورة موجزة مع الثراء فى المعنى ، وتمام جوانبه ، وكمال الإيحاء ، وإصابة الإشارات ؛ فقد أدخل من التبعيضيه على جمع المؤنث السالم « ومن فرجات » لتوحى بكثرة حوادث الدهر المتجددة من حين لآخر ، وهى فى ثوب الإغراء والخداع كالشأن فى الأنثى ، التى تصيد بحبائلها الرجال ، وهذا ما يوحى به جمع المؤنث ثم التعبير بلفظ « ما » وما يفيده من الإبهام والخفاء ، مما يتناسب مع نزل القضاء وما أجمل التعبير بالظرفية « فيه » لإفادة حتمية القضاء ، وتمكنه من النفس أيما تمكن وإضافة ضمير النفس إلى الحتف يفيد أن حوادث الزمن مقدورة ومكتوبة ، ولابد من نفاذها ، فهى تدور معه حتى تدق عقار بها ، وتوحى الصورة فى مجموعها بجهل الإنسان لما يخفيه القدر له ، وغروره لما يرى فى كل خطواته ومشروعاته من الفوز والنجاح ، فيأتى القدر على خلاف ما يأمل ، كل هذه المعانى وغيرها جاءت فى صورته الموجزة ، وإن التقى فى بعضها مع الصورتين السابقتين إلا أنه تفرد بإيحاءات وإشارات ، جاءت عن طريق نسق الصورة ونظمها البديع .

ويصور المتنبى هذا المعنى مطيلا من غير داع فيقول :

فلا تنكرن لهـــا صراعة   فمن فرج النفس ما يقتل[1]

فالشطر الأول يفيد التعجب والنكران بالتنصيص عليهما من خلاله ، وأجمل منه أن يجعل الصورة توحى بهما من غير نص ولا تصريح ، كما فعل ابن الرومى فقد أوحت صورته بذلك ، فالشطرة الأولى عند المتنبى حشو زائد ، ونغم ناشز عن الصورة ، والشطرة الثانية هى نفس الصورة عند ابن الرومى وقد ظهر فيها العجز والتقصير فى التعبير بكلمـــة (فرج) ، فإن أفادت الكثرة ، فلن تفيد الخداع والإغراء ، كما أفاد الجمع عند ابن الرومى . أما الفعل (ما يقتل) فيه ما يدل على جهل الإنسان بحوادث الدهر ، وهذا أمر ليس جديداً ، بل هو معلوم لكل الناس ؛ لذلك كان التعبير بكلمة (حتف) عند ابن الرومى أقوى منه من حيث المعنى وهو أشد من القتل ، ومن حيث الموسيقى فالسكون بعد الحركة فيه يوحى بالمفاجأة والشدة والقطع على خلاف الإيقاع فى (يقتل) ؛ حيث أضعفت كثرة الحركات فى الفعل من الشدة فى نوازل الدهر ، والحركات هى ضمتين وفتحة مع سكون واحد .

---

(١) ديوان المتنبى الجزء الرابع .

٨ - **قال أبو نوا س يصور ديك الصباح :**

ذكر الصبــاح بســحرة فارتاحا   وأمله ديك الصــــباح صياحا
أوفى على شرف الجـدار بسدفة   غرداً يصفق بالجنـــــاح جناحا

ويصور ابن الرومى فى قوله :

قوام أسحـــار مؤذن حارة   وصـــال زوجات كمى مآقط
ينفى مناعسه بنفـــس شهمة   ويشاهد الهيجا بجأش رابط[1]

فديك النواس إنما هيأه لنفسه وتحقيق ملذاته فى الصبوح ، ومن أجل ذلك قد مل منه ، وهو يوقظ النيام بصوته المتعدد الأوتار مما يصدر عن حلقه ، وضرب جناحيه وخفق أرجله ، أما صورة ابن الرومى تشف عن إيحاءات كثيرة فى استقصاء وتتبع وتدرج ونمو ، فيلتقط الشاعر الصورة لقطات متنوعة ، لتكتمل لوحتها ، ويصور أذانه الأول فى السحر ، ثم الأذان الثانى فى وقت الفجر ، وأنه وصال زوجات قناص يغير على النوم ، ولا يستسلم له ، بل لا يمكن النعاس من نفسه ، فهو يقظ حذر شهم إذا نزل ساحة الشجار كان هو الفارس المنتصر فى رباطة جأش ، إنه يوفى على الشرفات فى تنقله وحركاته المتتابعة بين الحارة والحارة ، وعلى مشارف بيوتها حينما يؤذن ، وفى الوصل والقنص والهيجاء أثناء المبارزة ، كل ذلك فى صورة دقيقة موفورة المعانى ، غنية العناصر ، قوية التأثير .

٩ - **قال أبو نواس يحيى الصبح .**

قد هتك الصبح ستور الدجى   فانحـــــسرت أثوابه الجـون
فأصبــح نداماك سخـــــامية   أنى لهـــا فى دنهـــا حين

ويقول :

يا أخوتى ذا الصباح فاصطبحوا   فقد تغنت أطياره الفصح[1]

وصور ابن الرومى هذا بقوله :

وحيتك عنا شمال طاف طائفــــها   بجنة فجرت روحــــا وريحـــانا
هبت سحيراً فناجى الغصن صاحبه   موســوساً وتنادى الطيـــر إعلانا

---

(١) الديوان المصور جـ٣ والمخطوط ٣٦ جـ١ .   (٢) ديوان أبي نواس .

ورق تغنى على خضر مهـــدلة   تســـمو بهاوتمس الأرض أحيانا

تخال طائرها نشـــوان من طرب   والغصن من هزه عطفيه نشوانا

فالصورة الأولى : وإن صحا فيها قلب النواسى ووجدانه ؛ لكنها تستقل بملاذة إلى الصبوح ، وهيامه بها التى غلبت على صورته ، فهو لا يحيى الصبح إلا من أجل شرابه وملاهيه ، لا لجماله وسحره ؛ لذلك أتى بكلمة (هتك) التى لا تتلاءم مع نور الصباح ، وسيره الحثيث فى الظلام ، فالصبح لا يفتك ولا يسرع ، وإنما يسرى فى الظلام شيئا فشيئا فى لون قرمزى ، حتى يشمل نوره الدنيا وتتمدد أشعة الشمس فيها ، والصورة الثانية أوفى بالغرض من الأولى حين ضم مع الندامى نور الصباح وتغريد الطيور فى ألفاظ مناسبة يقتضيها المقام .

أما ابن الرومى فإنه يتسلل إلى الطبيعة وقت الصباح من خلال شعوره بسحرها واهتزاز وجدانه لريح الشمال ، التى ترسل تحيات الصباح إلى الحياة بالروح والريحان وتسرى فى مظاهر الطبيعة ، فتبث الحياة فيها ، لنسمع وسوسة الأغصان فى نجوى الوالهين ، والطير التى تفصح عن الحب الدفين ، والأغصان والطيور والأوراق فى حفل راقص ، يغمره النغم والحب والحياة .

ما ترك المصور هنا هامسة ولا لامسة ، إلا أخذت مكانها من إطارها الكبير فالصبح إذا أسفر انسحبت أمواج النور ، لتبدد ستور الظلام الخفيفة واحدة بعد الأخرى، ثم تتحرك الطبيعة أمام النظارة فى بريق يخطف النظر ، ونغم يشد أوتار النفس ، ويشجى أعصـــاب السمع فى تناسق عجيب بين الألفاظ ، وبينها وبين الأنغام ، وبينهما وبين الوجدان والشعور ، فالرباط وثيق بين النفس والحياة .

تجسيم وتشخيص لكل جامد ومالا يعقل ، فيتحول إلى تعاطف وحب ومناجاة فى (شمال طاف طائفها - هبت سحيرا - ناجى العصن صاحبه - موسوسا - وتنادى الطير فى علن وجهر - ورق تغنى - يسمو بها - تمس الأرض - طائرها النشوان من طرب - الغصن نشوان من هزة عطفية) .

لن أسطيع أن أفصح عن كل عناصر الجمال لأن فى ذلك غموض ، وفى الغموض جمال على نحو ما ، وأخشى أن أمزق براقع الجمال بكثرة التعليل والتحليل .

وإذا تناول ابن المعتز الصبح ؛ فإنه يرص أجزاء الصور رصاً ، ويسوى الرؤوس

والأطراف ، لتبدو فى مرأى العين فى استواء محكمة الرص ، فى مفايسة (سنتيمترية دقيقة) كأنه تخرج من كلية الهندسة ؛ فالصورة مجردة عن العواطف فاترة المشاعر والأحاسيس ، قد جمع فيها بين الأشتات فى غير رباط ، مما لا يتلاءم مع الصورة جمع بين أنوار الصبح والفرس الأدهم ، أو بينه وبين الإنسان الذى يحمل مصباحا أو بينه وبين المهر الأشقر فيقول ٠

والليـــل قد رق وأصفى نجـــمه و استوفز الصبـــح لما ينتصب

معترضا فى فجـــــره بليـــله كفرس دهمـــاء بيضاء اللبب

ويقول :

والصبح يتلو المشترى فكأنه عريان يمشى فى الدجى بسراج

ويقول :

والصبح قد أسفر أو لم يسفر حتى بدا فى ثوبه المعصفر

ونجمة مثل الســـــراج الأزهر كأنه غرة مهـــــر أشقر[١]

١٠ - ويصور ابن الرومى قسوة الدنيا فيقول :

إذا طاب لى عيش تنغـــصت طيبه بصدق يقينى أن ســـيذهب كالحلم

ومن كان فى عيـــش يراعـــى زواله فذلك فى بؤس وإن كان فى نعم[٢]

فصورة أبى العلاء المعرى في قوله :

وهل تظفر الدنيا على بمنة وما ساء فيها النفس أضعاف ماسرا

وابن الرومى يبرز أجزاء الصورة كلها ، ولا يطوى بعضها طيا ؛ فهو ينعم بعض الوقت بمطايب الحياة ، ولكنها تبقى معه لحين ، ثم تذهب ذهاب الحلم اللذيذ ومهما كان الإنسان فى نعيم مقيم ؛ فإنه يخشى ويلات الدهر وغدره ، الذى يكدر هذا النعيم ؛ فتصير الدنيا فى نظر العقلاء بؤسا وشقاء ، وهذا هو الشأن فيها ، تعطى لتسلب ، وتحلى لتمر ، بؤس ونعيم ، وعذاب وراحة ، وأذى ولذة ، إنها الحياة وما أروع التلائم بين لذة النعيم وحلاوة الحلم وزوالهما قسراً ؛ فالمرء لا حيلة له فى استمرار النعيم كالشأن فى الحلم الذى يتلاشى منه فى غفلة النوم ٠

---

(١) ديوان المعتز : كرم البستان صفحات ٤٤ ، ١٣٣ ٠

(٢) المخطوط : ٢٦٠ جـ٤ ٠

وصورة أبى العلاء المعرى تقطر بؤسا وأسى ، وخوفا وحذرا ، ونكرانا وظلما فالحياة عنده ليس فيها نعيم ولذة ، ولامنة ونعمة ، مادم الشر فيها أضعاف السرور فصورته تلتقط المنظر من جانب ، وتهمل الجانب الحى فيها ، وما الشوكة فى الغصن إلا وردة ضامرة صلبة ، تدفع الأذى عن الوردة المتفتحة الطرية فيه .

١١ - ويصور ابن الرومى صاحب اللحية فى صورة ساخرة فيقول .

وليحة يحملها مائق   شبه الشراعين إذا أشرعا[١]

لو قابل الريح بها مرة   لم ينبعث من خطوه أصبعا

أو غاص فى البحر بها غوصة   صاد بها حيتانه أجمعا[٢]

ويصور المتنبى لحى الناس فيقول .

لها لحى سود بلا شباك   يصلحن للإضحاك لا الإجلال

لو سرحت فى عارضبى محتال   لعدها من شبكات المال[٣]

بين قضاة السوء والأطفال

فصورة ابن الرومى تنطق بالسخرية ؛ فلحيته كالشبكة ، إذا طرحت فى البحر لاصطادت كل الحيتان ؛ فتوحى بالضحك ، ولا ينص الشاعر عليه كما نص عليه المتنبى فى صورته حيث يقول « يصلحن للإضحاك » وما أشبه المتنبى فى رسم صورته بهؤلاء الرسامين الذين يعلقون على صورهم بكلمات ، تكشف عن مغزاها لعدم قدرتهم الفنية ، التى تنطق الصورة بما تحمل من معان ،وأهداف ، كما فى صورة ابن الرومى السابقة وغيرها من الصور وقد خلت من ضرورة القافية والوزن التى تورط فيها المتنبى فى قوله : « والأطفال » .

١٢ - صفة النفاق :

ذكر الإمام عبد القاهر فى تعليل بلاغة الكلام قول ابن النكك .

فى شجر السرور منهم مثل   له رواء وماله ثمر

---

(١) مائق : أحمق .   (٢) المخطوط ٤٧ جـ٣ والديوان المصور جـ٣ .

(٣) ديوان المتنبى تحقيق عبد الرحمن البرقوقى ص ٣٤ ، ٣٥ مطبعة السعادة ١٣٤٩ هـ ١٩٣٠ م .

وقول ابن الرومى ٠

فغذا كالخلاف يــــورق للعين ويأبى الإثمـــــار كل الإباء[1]

وقوله :

وإن طرة راقتك فانظر فربمـــا أمر مذاق العود والعود أخضر[2]

والتأثر ظاهر بين الصور الثلاث ، إلا أن التشخيص فى صورة ابن الرومى هو عمادها ، الذى يبعث الحيويه والحركة فيها ، وهما يؤكدان صفة النفاق ، التى تأصلت فى المشبه ، ولازمته ؛ فلا يستطيع المنافق أن يتخلى عنها كشجر الخلاف الذى يعجب منظره ، ويسوء مخبره ، ويختلف طبعه ، أو كالغصن الأخضر منظره معجب ومذاقه مر ؛ فالتعبير بالفعل المضارع عند ابن الرومى ، هو الذى أفاد الحركة والحيوية والتجدد والأستمرار وغير ذلك مما يدل عليه المضارع فى (يورق ويأبى) ، ثم ما يفيده القصر فى سياق النفى من التأكيد بتقديم الخبر والجار والمجرور « ما له » على المبتدأ وهو « ثمر » فى البيت الأول كما يفيد البيت الثانى التأكيد فى قوله : « ويأبى الإثمار كل الإباء » عن طريق المفعول المطلق ، وهذاما يكشف عن أصالة صفة النفاق فى النفس ، لكن صورة المتنبى خلت من المضارع ومعانيه ، وما يوحى به من أسرار البلاغة ، ومكنون الجمال ٠

١٣ - ويقول الأمام عبد القاهر أيضا (وقول أبى تمام) فى الفخر ٠

يشتاقة من كمـــاله غده ويكثر الوجد نحوه الأمس

مع قول ابن الرومى :

أما يظل الأمس يعمل نحوه تلفت ملهوف ويشتاقه الغد

لا تنظر إلى أنه قال ؛ يشتاقه الغد ، فأعاد لفظ أبى تمام ؛ لكن انظر إلى قوله: (يعمل نحوه تلفت ملهوف)[3] ٠

ويرى الإمام عبد القاهر - كالصورة السابقة - أن كلا الصورتين جيد التصوير مع اتحاد المعنى ، وتبعية ابن الرومى ، ولكن الصورة عند ابن الرومى أقوى بكثير من صورة أبى تمام لأنه مغرم بالتشخيص ، فالزيادة فى قوله (يعمل نحوه تلفت ملهوف) ليست محل التفوق فحسب ٠

---

(١) المخطوط ورقة ٦ جـ١ ٠ (٢) أسرار البلاغة : الأمام عبد القاهرة ص ٩١ ٠

(٣) المرجع السابق ٤٤٢ تحقيق ك د ٠ خفاجى ٠

لكن ابن الرومى حين التقط الصورة أذاب فيها شعوره بقسوة الدهر عليه حين يتطلع إلى الممدوح فى حرارة ويشتاق إليه فى لهفة ، فهى توحى بشراهته وإلحاحه فى العطاء .

أما صورة أبى تمام فالصنعة والكلفة تغلب عليها ، حيث أخر الفاعل فى الشطرتين (غده - الأمس) ، فأبطأ المعنى إلى العقل من غير داع للتأخير ، اللهم إلا القافية والوزن التى حملته على ذلك حملا ، وهذا الفصل بين الفعل والفاعل أضعف من تجدد الفعل المضارع واستمراره (يشتاق ويكثر) الذى يبعث فى الصورة الحيوية والحركة والخلود ، هذا كله سرى فى صورة ابن الرومى ونبضت به عناصرها لاتصال المضارع بالفاعل مباشرة ، والإكثار منه ؛ ليقوى المعنى ويشتد أثره الساحر وذلك فى قوله (يظل - يعمل - يشتاق) ، وما أروع التعجب من كمال الممدوح الذى جاء فى سياق الاستفهام ؟ مما يثير الغرابة والانتباه . إنه ابن الرومى الشاعر المصور .

١٤ - تصوير المصلوب :

وصور ابن الأنبارى المصلوب بقوله :

علو فى الحياة وفى الممات لحق أنت إحدى المعجزات

وكأن الناس حولك حين قاموا وفود نداك أيام الصلات

كأنك قائم فيهم خطيبا وكلهم قيام للصلاة

ولما ضاق بطن الأرض عن إن يضم علاك من بعد الوفاة

أصاروا الجو قبرك واستعاضوا عن الأكفان ثوب الساقيات

ويذكر الإمام عبد القاهر فى فصل «مآخذ التشبيه من هيئات الحركة والسكون»، « ومن لطيف هذا الجنس قوله : « أى المتنبى » فى صفة المصلوب :

كأنه عاشق قد مد صفحته يوم الوداع إلى توديع مرتحل

أو قائم من نعاس فيه لوثته مواصل لتمطيه من الكسل

ولم يلطف إلا لكثرة ما فيه من التفصيل . . . الخ .

ويشبه التشبيه فى البيت(أى السابق) قول الآخر[1]وهو مذكور معه فى الكتب :

(١) قيل هو الاخطل .

لم أر صفا مثل صف الزط　　تسعين منهم صلبوا فى خط

من كل عال جذعه بالشط　　كأنه فى جذعه المشتط

أخو نعاس جد فى التمطى　　قد خامر النوم ولم يغط[1]

فقوله (جد فى التمطى) شرط يتم التشبيه كما أن قوله مواصل كذلك ، إلا أن فى اشتراط المواصلة من الفائدة ما ليس فى هذا ... الخ ·

وشبيه بالأول (وهو قول المتنبى) فى الاستقصاء قول ابن الرومى :

كأن له فى الجو حبلا يبوعه　　إذا ما انقضى حبل أتيح له حبل

يعانق أنفاس الرياح مودعا　　وداع رحيل لا يحط له رحل[2]

فاشتراطه أن يكون له بعد الحبل الذى ينتهى ذرعه حبل أخر ، يخرج من بوع الأول إليه كقوله : (مواصلَ لتمطية) من الكسل (فى استيفاء الشبه والتنبيه على استدامته ؛ لأنه إذا كان لا يزال يبوع حبلا يقبض باعة ولم يرسل يده ، وفى ذلك بقاء شبه المصلوب على الاتصال فاعرفه)[3] ·

انفعل ابن الأنبارى بالمصلوب الذى كان يعرفه مهيبا عزيزاً ؛ فهو ما يزال يراه كذلك ؛ ولكنه فى سلطان العراء والفضاء ، متحفزاً واقفاً ، ومتنصباً جليلا ، لا يختلف الآن عن ماضيه فى الرفعة والمجد ، ولم يستطع الموت أن يهيل عليه تراب القبر ، فعفاته الذين اعتادوا نداه ما زالوا يتناويون على بابه وفدا بعد وفد ، وهو كذلك ما زال فيهم خطيباً مصقعا بليغاً يقتادونه فى الصلاة ·

---

(١) الزط : طائفة من أهل الهند تنسب إليهم الثياب الزطية ، من كل عال : أى أن ذلك الخط مؤلف من أشجار عالية الجذوع ، كل واحد من التسعين على جذع شجرة ، والضمير فى كأنه ، يعــود على كل واحد من المصلوبين فى الجذوع ، المشتط : الخارج عن الحد فى طوله ، المخامرة : المخالطة والنوم فاعل خامر والمفعول ضمير محذوف يعود على المصلوب وغط النائم · نخر وتردد نفسه صاعدا إلى حلقه حتى يسمعه من حوله · لم يذكر الإمام عبد القاهر قائل هذه الأبيات : وهو دعبل الخزاعى قالها بزيادة بيت فى صفة مصلوب فى محاربة الزط سنة ٢١٩ هـ وذلك فى ديوان دعبل ص ١٠٠ تحقيق د · محمد يوسف نجم دار الثقافة بيروت ١٩٦٢ م ·

(٢) المخطوط ورقة ١٦٦ جـ٣ ·

(٣) أسرار البلاغة الأمام عبد القاهر ص ١٥١ ، ٥٣ · تحقيق السيد محمد رشيد رضا ·

وقد صلبوه فى الفضاء ؛ لأن الأرض لم تتسع لجدثه ؛ فوجدوا فى الفضاء قبراً له ، وفى العلا مأوى ، وصارت أكفانه أدراج الرياح وسحب الأمطار ، وكان فى حياته يساميهما فى الجود والكرم .

تصوير قوى بارع ، منح الحياة للميت ، وأبقته الصورة كما هو مجدا وجلالا وهيبة ؛ لكن الشاعر أفقدها عناصر حيوية فى فن التصوير منها عنصر الحركة والألوان وتجردت منها ،حتى جاءت الصورة باهتة خافتة ، وإن كانت صادقة العاطفة قوية الانفعال .

وترتفع صورة المتنبى عن السابقة كثيراً ، وإن كانت دونها فى الكم ، إلا أن الشاعر أودعها كل ما يتصل بها ، فوزع الألوان فى جنباتها ، وبث الحركة الدائمة وغيرها من عناصر التصوير الحى الخالد ، فالمصلوب يودع معشوقه بقلب يخفق وجسم يضطرب ، ولون مصفر ووجه يمتقع ، ونظر دائم، حتى يغيب محبوبه عن العين ليستمر بعد غيابه ، يذهب نظوه فى الخيال والأحلام ، وأنه مثل القائم من نعاس ثقيل لا يبرح مكانه .

والصورة هنا كما قال الإمام عبد القاهر معقباً عليها بأنها قريبة التناول « ولو قال كأنه يتمطى من نعاس ، واقتصر عليه كان قريباً من المتناول ؛ لأن الشبه إلى هذا القدر يقع فى نفس الرائى المصلوب لكونه من حد الجملة »[1] ؛ لكن الشطرة الأخيرة زادت الصورة عمقا ، فأضافت إلى اللون الحركة المتجددة الدائمة ، فالمصلوب مواصل فى تمطية المرة بعد المرة وهكذا حتى كتب لصورته الخلود ، لأن الحياة سرت فى هيئة التركيب ، وأضفى عليها الاستمرار والتجدد ، لذا يقول الإمام ، « وكأن مجموع تلك الجهات فى حكم أشكال مختلفة تؤلف فتجىء منها صورة خاصة .. ولم يلطف إلا لكثرة ما فيه من التفصيل ... فأما بهذا القيد ، وعلى هذا القيد التى يفيد به استدامة تلك الهيئة ، فلا يحضر إلا مع سفر من الخاطر وقوة من التأمل وذلك لحاجته أن ينظر إلى غير أمر زائد على المعلوم المتعارف ، ثم يطلب له علة وسبب[2] .

---

(١) أسرار البلاغة : الإمام عبد القاهر ص ١٥١ .

(٢) المرجع السابق ص ١٥١ .

أما صورة الشاعر الآخر التى ذكرها عبد القاهر ، والتى تمثل فى رأيه الهيئة الأولى عند المتنبى بألوانها وظلالها وأضوائها ، بحركتها التى لم تكتمل باستمرارها وتجدد الحيوية ؛ لأن قوله « قد خامر النوم ولم يغط » لم يفد جديداً فى التصوير عما يفيده ما قبله ولفظ « مواصل » عند المتنبى أقوى حيوية منه يقول عبد القاهر :

هذا كله مستفاد من الأول ، ثم فيه زيادة أخرى ، وهى أخص ما يقصد من صفة المصلوب ، وهى الاستمرار على الهيئة والاستدامة لها ، فأما قوله بعد « قد خامر النوم ولم يغط » فهو وإن كان يحاول أن يرينا هذه الزيادة من حيث يقال : إنه إذا أخذه النعاس فتمطى ثم خامر النوم ، فإن الهيئة الحاصلة له من جده واحتياطه قبل قوله « فيه لوثته »[1] .

والذى أراه أن الصورة بلغت من الاستدامة والاستمرار فى الحركة والتجدد ما بلغته صورة المتنبى من غير نقصان ولا زيادة ، وذلك لما توحيه الكلمات الآتية :

أولا : إضافة « جد » بالتضعيف « للتمطى » لأن الفعل فى مدلوله من الجد والاهتمام والمتابعة ، وفى صورته ووقعه الصادر من التضعيف ، كل ذلك أعطى لونا من الحركة والاستمرار فيها .

ثانيا : فى التعبير بصيغة « فاعل » وهى تفيد الصراع الدائم والحركة المتجددة بين الطرفين .

ثالثاً : المعنى فى قوله « لم يغط » أى لم ينخر فى نومه ، ومبنى التركيب يدل على الاستمرار والتجدد فى نفى الفعل وحدثه فقط ، دون الزمن الذى لم ينتف بحرف « لم » ، بل ظل مستمراً متجدداً فى المضارع المنفى ، كل ذلك جعل الصورة لا تقل عن سابقتها فى هذا الجانب الحيوى فيها .

وأما صورة ابن الرومى ، فهى لا تقاس بغيرها فى الرفعة والتفرد ، وإن عدها الإمام مثل صورة المتنبى فقال : وشبيه بالأول فى الاستقصاء قول ابن الرومى الخ[2] والواقع أن صورة ابن الرومى بلغت من الدقة والروعة حداً لا تتطاول إليه الصور السابقة كلها مما جعلها اللوحة الفريدة فى تصوير المصلوب .

فالمصلوب عنده ليس كالناعس ، أو الذى خامره النوم ، وإنما هو فى غاية اليقظة والتنبه ، وأن حركاته إنما تأتى عن فكر ونظر ، وحذر ذوى الألباب ، والعقول

---

(١) المرجع السابق ١٥٢ .
(٢) المرجع السابق ١٥٢ .

النابهة ؛ لذا فهو يتحرك فى الجو فى تصاعد دائم ، وكأن له حبل يمتد بين السماء والأرض ، قبل أن يرسل يسراه من إمساكها للحبل ، تقبضه يمناه وهو يبوع باعا باعا وهكذا فى تجدد واستمرار دائمين ، وقد استمد أجزاء الصورة من المحسات فى واقع الحياة ·

وتوحى « إذا » بالاستدامة والامتداد والتحقيق والتأكيد كما توحى « ما » بأن الحبل لا نهاية له ، لإغراقها فى الإبهام وما لا نهاية ·

أو أنه يعانق أنفاس الرياح ، التى امتزجت بأنفاس محبوبه يوم وداعه فى رحلة لا تستقر فى مكان ، وذلك المزيج من الأنفاس لا ينقطع؛ لأن الحياة لا تستغنى عنه فيظل المودع مشدوداً إلى الريح الدائب الحركة ، والدائم الباقى ببقاء الحياة ، ولكن الحبيب فى صورة المتنبى تعلق بالخيال والأحلام بعد أن غاب عن نظره ، لا بالواقع المحس الدائم كأنفاس الرياح في صورة ابن الرومى ·

١٥ - الغريب بين أهله :

يقول أبو تمام :

غربته العلى على كثرة الأهل   فأضحى فى الأقربين جنيبا[١]

صور ابن الرومى هذا المعنى بقوله :

رب أكرومة له لم تخلـــها   قبله فى الطبـــاع والتركيب

غربته الخلائق الزهر فى النا   س وما أوحشته بالتغريب[٢]

فصورة أبى تمام ليس فيها من الحياة والتشخيص ما فى صورة ابن الرومى فالمعانى جعلته غريباً بين أهله ·

أما صورة ابن الرومى فقد أعطى اللقطة التصويرية حقها ، وأضاف إليها ما يتصل بها ؛ فرأى المكارم ربما توجد فى غير الممدوح ، ولكنها لم تخلق إلا لأجله وإن وجدت فى غيره ، فهى تبع له ، أو مجرد قشور ومظاهر غير متصلة بالطبع والمزاج كما هى طبيعة فى نفسه ؛ لذلك استحق القول بأن يكون غريباً بين الناس ، وهو الغاية فى الكرم وحسن الخلق ، (لا كما يقول أبو تمام : كثرة الأهل) وما شعر

---

(١) ديوان أبى تمام جـ١ ص ١٦٩ ·

(٢) المخطوط المجلد الاول ، الزهر : البياض والحسن ·

الممدوح بوحشة فى هذه الغربة ؛ لأن شمائله وجوده ملأ عليه الدنيا إيناساً وفضلا ؛ ولأن كل خليقة ومكرمة عنده تقوم مقام ألفة الأهل والأحبة .

ويدير ابن الرومى عدسته المصورة ، ليطبع بطبعه صوراً أخرى للمعنى ذاته فيقول عن نفسه :

ورجال تغلبوا بزمان أنا   فيه وفيهم ذو اغتراب(١)

ويقول :

الله يكلؤه والله يؤنسه   فإنه بمعاليه قد اغتربا(٢)

ويقول :

أعاذك أنس المجد من كل وحشة   فإنك فى هذا الأنام غريب(٣)

١٦ - البخيل :

ذكر أبو هلال العسكرى صاحب الصناعتين عندما عرض صورة ابن الرومى الذى يقول فيها :

يقتر عيسى على نفسه   وليـــس بباق ولا خالد
فلو يستطيع لتقتيـــره   تنفس من منخر واحد(٤)

يعقب أبو هلال عليها بقوله : « والناس يظنون أن ابن الرومى ابتكر هذا المعنى أو إنما أخذه مما حكاه أبو عثمان ... أن بعضهم قبر إحدى عينيه وقال إن النظر بهما فى زمان واحد إسراف » .

ولكن أين هذا المعنى المجرد من تلك الروعة فى صورة ابن الرومى وفى تنسيق العبارة واختياره لمواقع الألفاظ ، وإشاعة النغم والإيقاع فى جنبات الصورة ، والتعبير بلفظة « لو » التى قربت الصورة من الواقع ومن النفس معاً .

١٧ - تصوير الغيث والدمن :

صور الشعراء - فى مختلف العصور والبيئات - الغيث ، وغالباً ما يتصل به الدمن والطلل والروض والحيوان ؛ فترى عنترة بن شداد يصور الغيث فى روضة فيقول فى معلقته المشهورة :

---

(١) المخطوط المجلد الاول .   (٢) ، (٣) المخطوط المجلد الأول .

(٤) المخطوط ٢٠١ ، ٢٠٢ جـ٣ .

أو روضة أنفا تضمن نبتها غيث قليل الدمن ليس بمعلم
جادت عليه كل بكر حرة فتركن كل قرارة كالدرهم
سحا وتسكاباً فكل عشية يجرى عليها الماء لم يتصرم
هزجاً يحك ذراعه بذراعه قدح المكب على الزناد الأجذم[1]

هذه الروضة الفواحة الندية ، اكتظت بالنبتَ العزيز ، وقد ألح عليها المطر المتدفق المتلاحق ، لا يفتأ عنها سحا وتسكابا ، فيتخذ المطر على سطحها عيوناً كالدنانير ، وتهتز الحياة طرباً ، وتغرد ابتهاجاً ، صورة مكتملة الجوانب ؛ لأنها تمثل واقع الحياة ، التى يعيشها الشاعر ، فهذا ما يراه ، ويحس به ، من مظاهر البادية حوله ، حين ينقله الشاعر بدقة وعمق ، وفيها بعض الصور الجزئية التى بقيت خالدة فى سمع الزمان والمكان ، وأتى من بعده يضرب على أوتارها ؛ فبعضهم يقصر والآخر يصيب كصورة الذباب التى مرت ، والصورة فى كل من البيت الأول والثانى .

ويلتقط لبيد هذه الصورة من خلال مشاعره حيث يقول فى معلقته المشهورة :

دمن تجرم بعد عهد أنيسها حجج خلون حلالها وحرامها
رزقت مرابيع النجوم وصابها ورق الرواعد جودها فرهامها
من كل سارية وغاد مدجن وعشية متجاوب أرزامها
فعلا فروع الأيهقان وأطفلت فى الجلهتين ظباؤها ونعامها
والعين ساكنة على أطلائها عوذا تأجل بالفضاء بهامها

(١) ديوان عنترة تحقيق محمد محمد ص ٩٩ المطبعة العربية .

المفردات : روضة أنفا : هى ما استقبلت الشمس ، الدمن : جمعها دمن ، وهو ما بقى من آثار القوم بعد رحيلهم على الأرض والمراد أن أرض الروضة خصبة ، بمعلم : لا تغض الدمن من خصوبة الأرض . بكر حرة : هى كل مطر غزير ومتدفق ، قرارة ، الموضع الذى استقر عليه الغيث وتجمع فيه ، وأصبح كالدرهم . تسكابا : الصب ، سحا : الصب من أعلى ، يتصرم : ينقطع ، الهزج : الترنم ، قدح : من إقداح النار ، المكب : الكثير النظر إلى الأرض ، والمراد قدح المجرب الدقيق ، الزناد : العود الذى يقدح به النار ، الأجذم : السرعة فى القدح .

وجلا السيول عن الطلول كأنها زبر تجد متونها أقلامها
أو رجع واشمة أسف نؤورها كففا تعرض فوقهن وشامها[1]

لبيد ابن البادية حين يصور لا يعرف غيرها ، الدمن ومرابيع النجوم ، والمطر والسحب الغادية والسارية ، وفروع الأيهقان ، والجلهتين ، والظباء والنعام ، والعوذ والأجال والبهائم والسيول والطلول ، والمتون والرجح ، والوشى والنؤور · فكأنه هو لا يعرف غير ذلك مما هو من أجزاء الصورة التى معنا ·

وإذا أردنا أن نقف على سحر هذه الصورة التى بعث الشاعر فيها حياة البادية فلترجع إلى عصره ، ونتنقل هنا وهناك معه ، حتى نوفى الرجل حقه فيها ، وتأخذ لوحته مكانها ، تلك اللوحة التى تصور لنا حياة قبيلة فى جفاف البادية وفقرها · فإذا نزل المطر ، ماجت الحياة بالحركة والنشاط والغناء والطرب · والنور والخضرة · فالكل سواء فى هذه المشاركة ، الناس والحيوان ، والنبات والأطلال ، فى مشاركة وجدانية حية ، وهل الصورة الأدبية إلا طبع الواقع الذى يعيشه الشاعر فى أنغام اللفظ ، وإيقاع العبارة وجمال النسق وظلال التركيب ، وشعراء العصر الجاهلى هم أقدر معرفة بسحر اللفظ ووقعه ·

ويصور الغيث شاعر البادية الأموى ذو الرمة ؛ فيقول فى قصيدته البائية المشهورة التى مطلعها :

ما بال عينك منها الماء ينسكب كأنه فى كلى مفرية سرب

ويصور الغيث الذى يعفو على الدمن الخوالى فيقول :

من دمنة نسفت عنها الصبا سفعا كما تنشر بعد الطية الكتب
سيلا من الدعص أغشت معارفها نكباء تسحب أعلاه فينسحب

---

(١) الدمن : الآثار ، تجرم : تقطع ، مرابيع : المطر فى أول الربيع ، ودق الرواعد : الدانى من السحب الرهام : المطر اللينة ، سارية : سحابة تأتى ليلا ، غاد : سحابة داكنة تجىء نهاراً ، الأرزم :الصوت الشديد ، العين : البقر · أطلاؤها : ولد البقر ، العوذ : حديثات النتاج ، تأجل : تصير آجالا واحدها أجل وهو القطيع من الظباء والبقر وغيرها ، البهائم جمع بهمة وهى أولاد الحيوان ، زبر : جمع زبور وهو الكتاب ؛ النؤور حصاة مثل الإثمد تسف فتسود اليد · كففا : جمع كفة وهى كل دارة وحلقة · ديوان لبيد ، تحقيق إحسان عباس ص ٢٠٧ : ٣٠٠ بيروت ١٠٦٢ م ·

لا بل هو الشوق من دار تخونها	مرا سحاب ومرا بارح ترب
يبدو لعينيك منها وهى مزمنة	نؤى ومستوقد بال ومحتطب
إلى لوائح من أطلال أحوية	كأنها خلل موشية قشب
يجانب الرزق لم تطمس معالمها	دوارج المور والأمطار والحقب[1]

أجزاء الصورة هي كما عند السابقين ، دمن وأمطار ، ورياح مسفة ، وحواجز المطر والمستوقد والحطب ، والسحائب والنؤى ، وبطائن السيوف المنقوشة ، لكنه استطاع أن يضفى عليها مشاعراً من نفسه ، وإحساساً من فيض وجدانه وقلبه في نظم فخم ، وأسلوب جزل ، وبراعة وتنسيق وإحكام ، ونمو واطراد فى الانتقال من حال إلى حال ، فى حالة نفسية متوفزة ، وانفعال جارف ، وتيار عنيف ، فجر الدموع من عينيه ، فأخذ يسائل نفسه ليعرف السبب ؛ فضل وتاه، وهو يتنقل من سبب إلى آخر، وفى الانتقال تهدئة للنفس ، وإمساك بزمامها المشتط ، حتى انتهى إلى الحقيقة فوجدها فى أثار الحبيب ، التى ألح عليه الغيث ، وعبثت بها الرياح المتربة فشخصت الدمن ، والمستوقد والمحتطب ومنازل الأحبة ، ولم تستطع الأمطار أن تمحو الآثار بل زادت بريقا وجلاء ، ووشيا كالسيوف المنقوشة والكتب المنشورة ·

ولا ينبغى بحال أن نحمل شعراء البوادى فى صورهم السابقة ما لا يطيقون مما يتنافى مع الدقة فى تصوير الواقع الذى يعيشه الشاعر فى البادية ، وقد بلغوا الغاية فى الدقة ؛ فالغيث حينما ينزل فى الصحراء مع ندرته ، لا يهتز له الكون اهتزازا كاملا ، كما أحسسنا فى الصور السابقة ، مثل اهتزاز الحياة للغيث فى الحضر والمدن فى الشام والعراق ومصر ، كما سنرى فى الصور التالية لشعراء الحضارة والربيع ،

(١) ديوان ذى الرمة : صححه كارليل هنرى هيس ص ١ ، ٢ طبعة كمبردج ١٩١٩ ·

المفردات : كلى : المزادة وهو المراد هنا ، مفرية : الواسعة العظيمة ، سرب : شديدة الانصباب سفعا : من السفعة وهو ما فى دمنة الديار من زبل ورماد وقمام ، الدعص : حر الرمضاء ، نكباء : رياح تنكبت عن مهب ريح الصبا ، تخوتها : المراد حاد عنها ، بارح : رياح حارة متربة ، النؤى : الحفير حول الخيمة يمنع السيل ، خلل موشية : ما حوالى الدار من الأرض المنقوشه ، قشب : مجلوة ، أحوية : وهو ما قرب من الاطلال والآثار ، دوارج : جمع دورج وهى الريح السريعة ، المور : الشديدة الحركة · والحقب : جمع حقبة وهى مدة محددة ·

وإن قصر بعضهم فى بعض جوانب الصورة ،وبهذا التفسير ترتفع الصور السابقة لشعراء البوادى لدقة التصوير ، وسحر التلاؤم بين ألفاظها الخشنة ، ومعانيها القوية ، وقرب الخيال ، وبين جفاف الصحراء ، وخشونة الوهاد وبخل السماء وصفير الخلاء .

ويصور الغيث أبو تمام شاعر الحضر فى العصر العباسى عصر الحضارة والنضوج، وهنا يتأتى حساب الصور ، وتقدير القيم ، واستقامة الميزان لتمييز الجيد من الردىء ، والشاعر ما زال متأثرا بالأنواء والتعريس والوشى من صنعاء ، يقول أبو تمام يمدح الغيث الذى أهدى إلى الرياض .

ومعرض للغيث تخفى فوقه   رايات كل دجنة وطفاء
نشرت حدائقه فصرن مآلفا   لطرائف الأنواء والأنداء
فسقاه مسك الطل كافور الندى   وانحل فيه خيط كل سماء
غنى الربيع بروضه فكأنما   أهدى إليه الوشى من صنعاء[1]

عناق وامتزاج بين الغيث والروض ،وما الروض إلا امتداد لخيوط الغيث التى ذابت فى الرياض ؛ ليفوح بعطره ، ويتراقص فى وشى صنعاء على تغريد الطيور ، إنه يصور لحظة تعانق الغيث - الملح بين حين وآخر - بالرياض ، ولكن صورته تفقد أهم عنصر فى حيويتها ، وهو تجاوب الشاعر مع بهجة المطر والروض . إنها تحتاج إلى إحساس شاعر ووجدان متعاطف ، يبادلها شعوره تبادل كل من الغيث والرياض شعورها معاً .

إن الصنعة الشعرية أفسدت عليه هذا الشعور ، بل ملكت عليه كل مشاعره .

وأما صورة ابن الرومى فى الغيث والسحاب حين يجارى القدماء فى وصفهم لها يقول فيها :

متهلل زجل تحن رواعد   فى حجزتيه وتستطير بروق

(١) ديوان أبى تمام جـ١ ص ٢٦ : ٢٨ .

المفردات : معرض : مكان تدفق الغيث ، الداجنة : الغيم الكثيف المطبق ، وطفاء : انهمار المطر أنواء : جمع نوء وهو غياب نجم فى الفجر غربا مع طلوع نجم آخر فى الشرق ، الانداء : جمع ندى والمراد المطر وكلاهما مقصود به غزارة الغيث .

سدت أوائله سبل أواخر	لم يدر سائقهن كيف يسوق
فسجا وأسعد جالبيه بدرة	منه سواعد ثرة وعروق
وتنفست فيه الصبا فتبجست	منه الكلى فأديمه معقوق
حتى إذا قضيت لقيعان الملا	عنه حقوق بعدهن حقوق
طفقت زواياه تجر مزادها	فوق الربى ومزاده مشقوق
وتضاحك الروض الكتيب لصوبه	حتى تفتق نوره المرتوق
وتنسمت نفحاته فكأنه	مسك تضوع فأره معتوق
وتغرد المكاء فيه كأنه	طرب تعلل بالغناء مشوق[1]

فأجزاء الصورة من منابع القدماء أيضاً كالسحاب المتهطل الزجل ، وحنين الرعد، وتنفس الصبا ، وتضاحك الروض ، وتغريد المكاء ؛ لكنها تقوم على التلاؤم بين الأسلوب ، والاستقصاء فى تتبع جوانب الصورة ، مع الترابط القوى بين أجزائها، والانتقال من حال بعد حال ، فى نمو وتصاعد ؛ لكنه ما زال كأبى تمام يستأثر بعواطف نفسه ومشاعره على الطبيعة فلا تجاوب ولا مناجاة كما ينبغى ، وإن كانت له فرائد فى الطبيعة ليس هنا محلها ؛ لأن حديثنا فى الغيث ؛ لكنك إذا تأملت فستجد مسحة لجمال هذه الصورة ، أكثر من غيرها فى الموازنة الشعرية ، ألا ترى معى عذوبة الألفاظ غالباً ، وحلاوة معانيها ، مما يتلاءم مع الموقف الشعرى؛ من محيا الغيث وجمال الطبيعة ، إلا النادر من الألفاظ مثل : (تعلل - الكلى - فأديمه معقوق - الكتيب) فقد عكرت صفو الحياة فى الصورة ، وأبعدت التلاؤم فيها ونثرت الشحوب فى بعض جوانبها ، أما حين تطير البروق فرحا ، وتذوب السحب ترحا ، وتتنفس الصبا لتحيا ، كما يحيا الإنسان ، ويتضاحك الروض، ويتبسم الورد والنور ، ويتعطر الجو ، ويتضوع المسك،ويذهب النغم من كل جانب،والرقص من كل بيت ، لتنسجم الأغاريد فى معزوفة الحياة،إنها لمسات المصور الشاعر ، تطل بين حين وآخر ، إذا ضل ابن الرومى الطريق فى التصوير الأدبى .

(١) المخطوط ورقة ١١٠ جـ٢ والديوان المصور جـ٣ المفردات : متهلل : انصباب المطر زجل : صوت فية رياح ، حجزتيه : هى السحب الممتلئة التى احتجزت المياه فيها ، سجا : دام ، حالبيه : استمرار المطر فى الغداة والعشى ، درة : المطر الغزير ، المرتوق : الملتئم فأرة: نافحة المسك ، المكاء : طائر

وأما البحترى فيصور السحاب الذى يحمل الغيث ويقول :

ذات ارتجاز بحنين الرعد ... مجرورة الذيل صدوق الوعد
مسفوحة الدمع بغير وجد ... لها نسيم كنسيم الورد
جادت بها ريح الصبا من نجد ... فانتشرت مثل انتشار العقد
فراحت الأرض بعيش رغد ... من وشى أنوار الربا فى برد[1]

ولولا موسيقى الشاعر التى تفرد بها بين شعراء العربية لما كان لهذه الصورة وزن فكل تصرف فيها يكشف عن تقليد الرجل وتعمله ، ولولا رقة طبعه لقلت إن هذا الشعر من الأدب الميت قبل النهضة الحديثة . ولا أدل على ذلك مما وقع فيه من عدم التلاؤم بين المشبه والمشبه به ، وهل نسيم السحابة كنسيم الورد ؟ وهل ماؤها مثل ماء الدمع ؟ فماء الغيث حياة وبهجة ، وماء الدمع حزن وألم ، وهل قصف الرعد هو حنين إلى الأرض ؟ بون شاسع ، وبعد عن الواقع فى التصوير الحى الرائع، وتأمل معى المشبه به فى قوله : (انتشار العقد ، وشى البرد) إنه دون المشبه فى صفته وهو ما ينكره علماء البلاغة ورواد الذوق الأدبى فى التصوير الشعرى الدقيق وغير ذلك مما يدل على أن البحترى مقلد ، مغرق فى الصنعة ، والتقليد والإغراق فى الصنعة كلاهما يقضى على روح الشعر ، ويضعف الانفعال ، أو يجمد الإحساس والشعور وبالتالى يموت الخيال الشعرى ، فتبدو الصور الجزئية باهتة ، والأشكال جامدة فقدت الروح والحياة والحرارة والتأثير .

ويقول البحترى كذلك فى وصف الغيث :

ديمة سمحة القياد سكـــــوب ... مستغيث بهـا الثرى المكروب
لو سعت بقعة لإعظام أخرى ... لسقى نحوها المكان الجديب

وفى هذه الصورة : « نجد للبحترى أسلوبه الجميل ، وصياغته الفنية ؛ لكنك لا تحس بأثر لشخصيته فيها وراء الأسلوب من معنى وتصوير وخيال ؛ بل هو فى ذلك مقلد كسواه من الشعراء»[2] .

---

(١) ديوان البحترى : جـ١ ص ٥٦٧ .
(٢) ابن المعتز د . خفاجى ٣٣٤ .

ويقول فى آخرى :

من ذا رأى مزنا تآزر برقه	فى عارض عريان لم يتأزر
غيث أذاب البرق شحمة مزنه	والريح تنظم منه حب الجوهر
وكأنما طارت به ريح الصبا	من بعد ما انغمست به فى العنبر
ويضىء تحسب إن ماء غمامة	عقد تناثر فى إناء أخضر[1]

يا أبا عبادة ما حديث العرى والشحم ، والجوهر والعنبر ، والعقد فى إناء أخضر ؟ إنه حديث الجماد ، أما المطر فحديثه الحياة والرونق ، والمروج والرياض إنها الصنعة والتعمل فى التقليد الباهت ، ويقول ابن المعتز :

وسارية لا تمل البكا	جرى دمعها فى خدود الثرى
سرت تقدح الصبح فى ليلها	ببرق كهندية تنتضى
فلما دنت جلجلت فى السما	ء رعد أجش كجر الرحا
ضمان عليها ارتداء اليفاع	بأنوارها واحتجاز الربا
فما زال مدمعها باكيا	على الترب حتى اكتسى ما اكتسى
فأضحت رواء وجوه البلاد	وجن النبات بها والتقى[2]

وابن المعتز فى رسم الصور ، يعنى بإبرازها فى شكل خلاب ، ويوزع أجزاءها فى دقة ، ولكنه يختال فى الألوان ، ويتأنق فى الأشكال ، ويتألق فى الأنوار والأضواء وينشر الظلال ، كل ذلك والخيط فيها مشدود بشتى الحيل والاشتات مقرونة بعقد فى عرفه فقط ، ولا أنكر التشخيص هنا فى صوره ، ولكنه تشخيص باهت معتل ، يحتاج إلى وجدان شاعر ، وإحساس مرهف ، ما أشبه التشخيص فيها بأشخاص مسرح العرائس التى تخدع بشكلها ؛ فإذا ما انتهى الحفل جمعت وتراصت كما ترص العيدان وكتل الأخشاب .

إنها صورة البحترى السابقة ، التى تصدعت أجزائها بعدم التلائم ، وتشوه وجهها فى بعض ألفاظها ومعانيها وضحالة الخيال فيها ، فبدل ذلك من وجه الحياة

---

(١) ديوان البحترى جـ٢ ص ٩٥٠ .

(٢) ديوان ابن المعتز كرم البستانى ص ٢١ .

المشرق وجفف من شريان السماء المحييء إنها صور بعيدة كل البعد عن جمال الربيع وزفة الغيث ، وتراقص الشجر ، وتغريد الطير ، فى شعر الحضارة ، وجمال الطبيعة فى الشام والعراق .

١٨ - تصوير الربيع :

وأما روضة الشعر وجنات التصوير فهى الربيع وغناء الرياض فيه يقول الأعشى مصوراً روضة من معلقته المشهورة :

ما روضة من رياض الحزن معشبة   خضراء جاد عليها مسبل هطل

يضاحك الشمس منها كوكب شرق   مؤزر بعميم النبت مكتهل

يوما بأطيب منها نشر رائحة   ولا بأحسن منها إذ دنا الأطل(١)

إنها روضة على ارتفاع معشوشب ، خضراء جاد عليها المطر ، فتفتح الزهر الناضج المتفتق ليضاحك الشمس ، ويرقبها حيثما تسير ، ويشيعها من حوله نبت ناضج ، وهى بأنواعها المختلفة تعبق الدنيا بالنشر الطيب الرائحة .

صورة أدبية رائعة فى ألفاظ فخمة ، وعبارات جزلة ، ونسق محكم ، واتساق مترابط ، وعرض سريع للروض فى الربيع ، والصورة تموج بالظلال والأضواء والحركة واللون ، والرائحة والطعم ، فى تجاوب تام بين مجالى الطبيعة ، من المطر والزهر والشمس والنبت الأخضر ، والنشر الطيب وساعة الأصيل ، صورة تمثل واقع البادية أصدق تمثيل ، فى أرق تحبير وأبرع تصوير .

أما ذو الرمة فيقول فى تصوير الروضة :

لها سنة كالشمس فى يوم طلعة   بدت من سحاب وهى جانحة العصر

فما روضة من حرنجد تهللت   عليها سماء ليلة والصبا يسرى

بها ذرق غض النبات وحنوة   تعاورها الأمطار كفرا على كفر

---

(١) شرق : ريان ، مؤزر : من الإزار ، محاط ؛ عميم : تام السن ؛ مكتمل : انتهى شبابه ؛ النشر : الرائحة الطيبة ، مسيل : موضع السيل للماء ؛ هطل : المطر الضعيف الدائم نبت مكتهل : معصوب بالبياض أعلاه ؛ الأطل : الخاصرة والمراد ارتفاع المطر على سطح الأرض وكثرته . ديوان الاعشى تحقيق د . م محمد حسين ص ٦ المطبعة النموذجية ١٩٥٠ م .

بأطيب منها نكهة عد هجعة   ونشر ولا وعثاء طيبة النشر[1]

الربيع يسرى فى الروض ليداعب الشمس ، والشمس تداعبه باحتجاب خلف السحب حينما ، وبأسفار فى ضحك حينا آخر ، والسماء تفيض عليها ليلا ، والصبا يسرى فى ربوعها ، فوق المنحنيات فى الكفور التى تختزن المياه ، ثم يغتسل النسيم المعطر فيه ؛ فيملأ الدنيا بنشره الفواح ·

وهى مثل صورة الأعشى لولا رقة الألفاظ وعذوبة العبارة · والمحاورة بين الشمس والزهر التى كانت هناك فى صمت · بينما فاض الصمت هنا عن حديث الحياة وأحاطت بشمس تميل نحو الغروب ، وتتقنع بسحب جانحة تحنو بالمطر وتتحدث به · فتغنى الرياض والكفور · وهو سر الحياة فى صورة ذى الرمة ·

وأما عن حديث الوحى عند ذى الرمة شاعر البادية الذى يفهم أسرار اللغة ودلالات الألفاظ · فقد أذاب الشاعر السحر كله فى جوانب الصورة · تأمل وحى الكلمات مفردة مثل (سنة) التى تصور الشمس كالوسنان · يثقله النوم وهو يعانى عمله المقدس ، هى الشمس كذلك تتكاثف حولهـا السحب ، وتأبى وهى تئن بها السحب · فتذهب فى الدنيا حياة وبعثا ؛ أما وحى الكلمات مجتمعة ؛ فتأمل معى السحر الحلال فى قول : (سنة الشمس) وليست سنة فى الانسان · فالسنة عند الشمس · تتمثل فى الطاقات الحرارية والضوئية المحتجزة خلف انطباق السحب لتقوى على إذابة ما فيها من صخور الثلج ، كما يحتجز الوسنان طاقته فترة النعاس لكى يقوى على العمل · روعة وسحر فى كلمين ، فما بالك لو تأملت على النحو السابق هذه الكلمات الموحية وهى (بـدت من جانحة العصر - روضة - من حرنجد - تهللت - سماء ليلة - الصبا يسرى - ذوق - غصـن النبات - حنوة - بعد هجمة ونشر) الخ ·

وأما أبو تمام فيقول فى الربيع :

رقت حواشى الدهر فهى تمرمر   وغدا الثرى فى حلية يتكسر

---

(1) جانحة : تميل نحو الغروب ، العصر: الوقت من العشى إلى احمرار الأفق الصبا : ريح تميل إلى الشمال تهب من مطلع الثريا ، ذرق : من أذرقت الأرض إذ أنبتت وعم فيها النبات والمراد نبات مكتحل ؛ حنوة : نبات سهلى يقال له أذريون أو ريحان ، هجعة : الطائفة من الليل والمراد انتشار الطيب بعد انقطاع ، اوعثاء الطريق : العسر والمراد لا مانع يمنع · ديوان ذى الرمة : ص ٢٦٦ التحقيق السابق ·

مطر يذوب الصحو منه وبعده ... صحو يكاد من النضارة يقطر

يا صاحبى تقصيا نظريكما ... تريا وجوه الأرض كيف تصور

تريا نهاراً مشمساً قد شابه ... زهر الربا فكأنه هو مقمر

دنيا معاش للورى حتى إذا ... حل الربيع فإنما هى منظر

أضحت تصوغ بطونها لظهورها ... نورا تكاد له القلوب تنور

من كل زاهرة ترقرق بالندى ... فكأنها عين إليك تحدر

تبدو ويحجبها الجميم كأنها ... غدر تبدو تارة وتخفر

حتى غدت وهداتها ونجادها ... فئتين فى حلل الربيع تبختر

مصفرة محمرة فكأنها ... عصب تيمن فى الوغى وتمضر[1]

من فاقع غض النبات كأنه ... درر تشقق قبل ثم تزعفر

أو ساطع فى حجرة فكأنما ... يدنو إليه مع الهواء معصفر

صنع الذى لولا بدائع لطفه ... ما عاد أصفر بعد إذ هو أخضر

خلق أطل من الربيع كأنه ... خلق الإمام وهدية المتنشر[2]

صورة أدبية رائعه ، مكتملة الأجزاء مفعمة بمشاعر أبى تمام النابضة ، المأخوذة بجمال الطبيعة وسحر الربيع فى أسلوب رقيق ، ونفاذ فى التصوير ، وأشرفت لوحته الفنية لاستقصائها الموفور على الكمال ، لولا أن الشاعر نطق بالشكر عن الربيع وكان على الربيع أن يعبر بمظاهره وجماله عن شكره للسماء التى غمرته بالفضل والحياة ،

---

(١) حواشى الدهر : جوانبه والمراد ازدهار الدنيا بالربيع ، تمرمر : تهتز وتترجرج ، تتكسر : تتثنى ، حلية : زينة ، الزاهرة : زهرة تتبختر : تزهو بجمالها الجميم : التبت الكثير الناهض غدر : صيغة مبالغة من غدر والمراد أنها تختلس النظرات بين وقت وآخر عصب برود يمانية أوغيم أحمر تمضر : من مضر إذا أبيض تيمن : شهد والمراد تلطخ باللون الاحمر والابيض ·

(٢)ديوان أبى تمام جـ٢ ص ١٩١ ، ١٩٧ ·

وكان الأولى ألا يعكر صفو الصورة الضاحكة المزدانة بكلمة « الوغى » فأنها نفذت إليها بخيط داكن أسود ، ثم هذا التمحل ، الذى يبغى من ورائه نوال الأمام ، فشبه خلق الربيع بخلق الإمام ، ما أبعد التلاؤم بين الطرفين ؟ ولو كان العكس لجاز ذلك فى وجه الشبه اصطلاحا ، وإن كان ذلك غير سائغ فى التصوير الدقيق ؛ لأن الشاعر خلط بين تجربتين تجربة وصف الربيع ، وتجربة المدح من أجل العطاء ، ولكل منهما اتجاه فى التصوير الأدبى ، من حيث اللفظ والمعنى والشكل والموسيقى يختلف عن الآخر تمام الاختلاف ، ما زال الشاعر على نسق الجاهلين فى حسن التخلص من غوض إلى آخر ·

وأما صورة ابن الرومى الآتية فهى فى روعتها وجمال التشخيص فيها كصورة أبى تمام إلا أنه لم يقع فيما تورط فيه حبيب الطائى ، فتصدى الربيع بالثناء على المطر عند ابن الرومى من غير تدخل منه ، بل كان انفعاله بجمال الربيع أوفى وأعظم حيث سرى الثناء والشكر مسرى الأرواح فى الأجسام ، مع التلاحم التام فى أجزاء الصورة فصارلوحة فى الربيع والروض ، وما أكثر لوحاته الخالدة حيث يقول :

ورياض تخايل الأرض فيها	خيلاء الفتاة فى الأبراد
ذات وشى تناسجته سوار	لبقات بحوكة وغواد
شكرت نعمة الولى على الوسمى	ثم العهاد بعد العهاد
فهى تثنى على السماء ثناء	طيب النشر شائعاً فى البلاد
من نسيم كأن مسراه فى الأر	واح مسرى الأرواح فى الأجساد
حملت شكرها الرياح فأدت	ما تؤديه ألسن العواد[1]

وكذلك الأمر فى قوله :

أصبحت الدنيا تروق من نظر ·· الخ الأبيات[2]

وأرجوزته :

وروضة عذراء غير عانسة   جادت عليها كل سماء راجسة

رائحة بالغيث أو مغالسة

(١) المخطوط ٢٢٠ جـ٢ ·

(٢) المخطوط ٣٠٩ جـ٢ ·

وأما البحترى فيقول :

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكا ... من الحسن حتى كاد أن يتكلما
وقد نبه النيروز فى غسق الدجى ... أوائل ورد كن بالأمس نوما
يفتقها برد الندى فكأنه ... يبث حديثا كان قبل مكتما
فمن شجر رد الربيع لباسه ... عليه كما نشرت وشيا منمنما
أحل فأبدى للعيون بشاشة ... وكان قذى للعين إذ كان مجرما
ورق نسيم الريح حتى حسبته ... يجىء بأنفاس الأحبة نعما[1]

ربيع البحترى هنا غير صامت يبث الحديث والثناء كما أثنى ربيع ابن الرومى على السماء ، وناب عن الربيع فى الثناء أبو تمام ، وحقا أن الربيع هنا تنساب فيه الحياة فى شتى مظاهر الطبيعة فى عروق الورود ، وفى النيروز ، وفى طفولة الورد التى تنبهت ، وفى الرياض والندى والأشجار والنسيم والريح وقد صاغه الشاعر فى ألفاظ رقيقة مختارة ، تنم عن جو الربيع الساحر الناعس ، الذى يكاد أن ينطق من فرط إعجابه بنفسه ، ولكن الشاعر عكر هذا الصفو البهيج ، بألفاظ هزت عرى التلاؤم فى صورته النابضة،فسرى فيها خطا قاتما وذلك فى(قذى للعين - ومجرما) .

وأما ابن المعتز فيقول :

فانظر إلى دنيا ربيع أقبلت ... مثل النساء تبرجت لزناة
وإذا تعرى الصبح من كافورة ... نطقت صنوف طيورها بلغات
والورد يضحك من نواظر نرجس ... قذيت وآذن حبها بممات[2]

وأجزاء الصورة هنا كإشارات البرق الخاطفة ، حشد فيها الشاعر الألوان والأشكال والأصوات حشداً ورصها رصاً ، وهتك الملائمة بين أجزائها لصورة الربيع الجميل ، الذى يتأبى فى طهره وبراءته على الزناة ، ولا يرضخ لأهل السوء ؛ لأن جمال الربيع فى نظره كالمرأة التى تبرجت للزناة ، منظر تشمئز منه النفس ، وتنفر منه الروح ، وبخاصة مما تألف منه العفاف والطهر ، وما معنى قذى عيون النرجس الجميلة ؟ ليس إلا مناقضة ابن الرومى فى مدحه النرجس وتفضيله إياه على الورد

---

(١) ديوان البحترى الجزء الثالث . (٢) ديوان ابن المعتز ص ١١٣ .

وليس لكلمة « بمات » موقع من الصورة الجميلة اللهم إلا القافية التى حملته على ذلك ، وكذلك الأمر فى قافية البيت الثانى « بلغات » وهو ذلك قد اتهم بالسرقة (لأول أبياته مسروقة من ابن الرومى)[1] .

وموضع السرقة من ابن الرومى فى قوله عن الربيع :

تبرجت بعد حياء وخفر

تبرج الأنثى تصدت للذكر

فرق شاسع بين الصورتين ، صورة ابن الرومى جمال وملاءمة وانفعال وصدق مشاعر ، وحياء زاد الربيع جلالا وسحراً إنه الشاعر المصور :

وأما أبو فراس الحمدانى فيقول :

أنظرْ إلى زهر الربيع   والماء فى برك البديع

وإذا الرياح جرت عليه   فى الذهاب وفى الرجوع

نثرت على بيض الصفائح   بيننا حِلق الدروع[2]

آلة الشاعر المصورة أخذت منظراً من الربيع ، وهو الزهر حول مجارى المياه أو عيونها ، والرياح المعطرة تتراقص على سطح المياه ذهابا وإيابا ؛ فتتابع دوائره حلقة بعد أخرى فكأنما وقعت فيها حجر ابن الرومى فى صورة الرقاق ، وعلى ذلك فالبيت الأخير مأخوذ قوله :

إلا بمقدار ما تنـــــداح دائرة   فى صفحة الماء ترمى فيه بالحجر

صورة الحمدانى جميلة متلاحمة المواقع ، متلائمة الأجزاء غنية بعناصرها ، لكنها لقطة لمنظر من مناظر الربيع الجميلة .

وأما أبو بكر محمد بن أحمد الصنوبرى الخازن فى مكتبة سيف الدولة الحمدانى فيقول مصوراً منظراً صغيراً من مناظر الربيع ، تدور فيه محاورة تزيد من فتنته ، ومعركة بين الزهور تعبر عن قوة مشاعره ، وهو مأخوذ بزهور الشام بنرجسها الجميل ، حيث يصور حواراً وقع بين النرجس والورد يقول الصنوبرى :

---

(١) ديوان المعتز د . خفاجى ٣٤٠ .

(٢) ابن المعتز : د خفاجى ٣٤٠ .

زعم الورد أنه هو أزهى من جميع الأزهار والريحان
فأجابته أعين، النرجس الغض بدل من قولها وهوان
أيما أحسن التورد أم مقلة ريم مريضة الأجفان
أم فماذا يرجو بحمرته الور د إذا لم تكن له عينان
فزها الورد ثم قال مجيباً بقياس مستحسن وبيان
أن ورد الخدود أحسن من عين بها صفرة اليرقان

صورة جميلة من مناظر الربيع الفاتنة ، تقوم على التشخيص الحى النابض وتكاد تفوق صور ابن الرومى فى الطبيعة ، وزاد من روعتها تلك الحركة السريعة النشيطة ، التى يخفق لها القلب متجاوباً مع أصدائها ، ليعرف فى سرعة الغالب والمغلوب فى المعركة الحامية الحارة ، وآلته المصورة من نوع جيد ، تمط فى اللمحات تفصيلا ، وتوضيحاً فى مهارة وبصيرة نافذة ، فى تعليل مقنع ، وتحليل بارع ، ولا يظن أحد أن مرض الأجفان قد أفسد التلاؤم فى الصورة بل زادها جمالا ، فهى أجفان ناعسة لمقلة ظبى كعين النرجس فى الصورة ، وكذلك الأمر فى صفرة اليرقان حيث يجمع بين ألوان الزهور على اختلافها ما بين أبيض وأحمر وأصفر وغير ذلك لولا كلمة « بذل » فى الصورة لفاقت كل الصور فى الأدب العربى ، وهو محسن فى تأثره بصورة ابن الرومى فى تفضيل النرجس على الورد بخاصة من حيث عرضه وتناوله لا من حيث النتيجة ، فقد فضل الورد على النرجس كما توحى بذلك الأبيات الأخيرة .

وأما السرى بن أحمد الرفاء فيقول :

كأن حمائم الروض نشوان كلما ترنم فى أغصانه وترجحا
ولاذ نسيم الروض من طول سره حسيراً بأطراف الغصون مطلحا

وهى لقطة أخرى لشعراء الشام وربيعه الفاتن ، مقصورة على معزوفة الربيع والعزف عند السرى فى الربيع غنى بآلاته الموسيقية ، حمائم نشوى ، وأغصان تهتز ونسيم ينساب ، وتصافح الأغصان مع الأغصان ، وحفيف الأوراق بالأوراق وينسجم

(١) ديوان أبى فراس الحمدانى : شرحه نحلة قلفاط ص ١٢٥ المطبعة الأدبية بيروت ١٩١٠ م .

مع هذه الأوتار نغم منسق ، وإيقاع رتيب ، فلا ندوى من المنتشى ، النسيم أو الحمائم أم الأغصان أم الروض فى الربيع ، ولولا التعبير بلفظ « حسيراً » لكانت آية خالدة فى فن الموسيقى الناطقة للرياض .

وأما ابن « هانى » الأندلسى فيصور منظراًمن مناظر الربيع فى مجلس ممدوحه فيقول :

وثلاثة لم تجتمع فى مجلس ... إلا لمثلك والأديب أريب
الورد فى رامشة من نرجس ... والياسمين وكلهن غريب
فاصفر ذا واحمر ذا وأبيض ذا ... ك معشق وكأن ذاك رقيب[1]

صورة أدبية غنية بأجزائها وعناصرها ، وهى لقطة عشق بين الورد والياسمين أخجلتها نظرة النرجس ، فكشفن ألوانهن ، وهن يعبرن عن عشقهن ، فاحمر الورد خجلا ، واختفى الدم من عروق الياسمين حياء وهكذا ، حتى أصبحت الروضة من أبدع المناظر الحية فى الوجود ، قد ضمت أحياء وعشاقا وألوانا وحواراً وحركات فى تنسيق مبدع وتصوير قوى .

وأما أبو اسحاق بن خفاجة الأندلسى فيقول فى تصوير الربيع والرياض :

أذن الغمام بديمه وعقار ... فامزج لجينا منهما بنضار
وأربع على حكم الربيع بأجزع ... هزج الندامى مفصح الأطيار
متقسم الألحاظ بين محاسن ... من ردف رابية وخضر قرار
نثرت بحجر الروض فيه يد الصبا ... درر الندى ودراهم الأنوار
وهفت بتغريد هنالك أيكة ... خفاقة مهب ريح عرار
هزت له أعطافها ولربما ... خلعت عليه ملاءة النوار[2]

وقال :

حث الندامة والنسيم عليل ... والظل خفاق الرواق ظليل
والروض مهتز المعاطف نعمة ... نشوان تعطفه الصبا فيميل
ريان فضضه الندى ثم انجلى ... عنه فذهب صفحتيه أصيل[3]

(١) تبيين المعانى فى شرح ديوان ابن هانى: د . زاهد على ٤٥ مطبعة المعارف ١٣٥٢ هـ
(٢) ديوان ابن خفاجة الأندلسى تحقيق كرم البستانى ص١١٦ : ١١٧ دار صادر بيروت .
(٣) الموازنة بين الشعراء د . زكى مبارك ص ٢٦٢ ط وزارة الثقافة .

هذه الصورة جزئية وكلية ، قد تأثر فيها الشاعر بالصور السابقة عند ابن الرومى وعند غيره ، ولكنها ليست فى انسياب الربيع ، ورقة الروض ، بل ينحت فيها من صحر ، ويعمل فيها بالصقل والتهذيب والتعمل والإدمان فى الترصيع ، حتى كادت أن تخلو من مشاعره ، وتتجرد من طبيعة الأندلس ، وجمال الربيع فيه ، وسحر الرياض وروعته .

ويصور العقاد الربيع فى قصيدة « ربيع الشتاء » متأثرا بابن الرومى فيقول :

نعم البديل من الأزاهر طلعة … غراء تومض فى صباح شات
تسرى نوافحه فيزدهر الصبا … ويفتح الأكمام فى الوجنات
ويريك حيث نظرت موقع قبلة … نضجت وحرمتها على اللمسات
وإذا الغمائم باكرت صفحاتها … فالورد مطلول على الصفحات
متبرج الألوان نم حياؤه … للعين عن ذنبى صبا وحياة
ذنبات تتبع العيون ذويهما … وتعود تسأل عن سبيل نجاة
هذا الربيع فإن نبا بك روضه … فالروض موطن وحشة وموات
فتن تقول لكل مستمع لها … ما للجمال على من ميقات[1]

وربيع العقاد ربيع فاتن ثرى بالجمال كثراء فكر العقاد وعقله ؛ فالأزهار لها طلعة غراء فى الصباح الشاتى كطلعة العروس التى تشد النواظر إليها فى صبيحة الزواج المثمر للحياة ؛ وتسرى رائحتها فى الصبا فيزدهر هو الآخر ، وتتفتح الأكمام فى الأزهار ، ويتجلى بخدوده الناضجة بسبب القبلة ، ولكنها قبلات حرمت على بنى البشر ، وأحلت للأمطار ، التى افتضت بكارة الرياض ؛ استقرت المياه فى جذوعها وأصبح الورد وقد علاها الماء مزدهيا بصفحاته اللامعة ، متبرج الألوان متلبسا بالحياء من لمسات الصبا ، ومن افتضاض المياه لأنوثة الورد ، ومن شعوره بالذنب ترى العيون ترمقه من حين لآخر ، لهذا يفر منها طالباً للنجاة ، أليست هذه صورة ابن الرومى فى قوله :

ورياض تخايل الأرض فيها … خيلاء الفتاة فى الأبراد

وقوله :

نيرة النوار زهراء الزهر

(١) ديوان العقاد ص ٢٥٦ .

تبرجت بعد حياء وخفر

تبرج الأنثى تصدت للذكر

وفى قوله :

لبست فيه حفل زينتها الدنيا   وزافت فى منـــــظر فتـــان

فهى فى زينة البغـــى ولكن   هى فى عفة الحصان الرزان[١]

فالعقاد جمع بين هذه الصور لابن الرومى ، وسلكها فى صورته بفكره العميق وقدرته العجيبة فى عرض مترابط ، تنبع فيه الصورة من الصورة نبعاً طبعياً . فى نمو وتدرج ، وكأن الرجل جعل هذه المقطوعة مثالا فريداً لما ينادى من الوحدة فى الشعر الحديث ، ولولا كلمة « الذنب » التى كررها مرتين فى الصورة ، لا ستقامت له الوحدة كاملة فيها ، ولن يؤثر هذا فى جمال الصورة ومنزلتها ، كما لا ينزل من روعتها تأثره بابن الرومى ، فإن طابعها الجديد كما تقدم ، يمنحها نظاماً فريداً ، يزيد من أصالتها ، وتكشف عن شخصية العقاد ، واتجاهه فى التصوير الأدبى ، وتحقيق مبادىء مدرسته الحديثة ، وهى « مدرسة الديوان » التى تهتم بالفكرة فى الشعر وعمقها أكثر من شىء آخر ، ونلمح هذا فى صورته السابقة فنرى جفاف الفكرة من حرارة المشاعر المتدفقة ، وطغيان المعنى والاحتجاج فيه على ما تحيا به الصورة من إيقاع موسيقى ، وبالموسيقى التصويرية يتفوق ابن الرومى فى صوره على شاعر الفكرة فى العصر الحديث ولقد اهتم المازنى بالفكر كالعقاد ، لكن المازنى فاق صاحبه بالموسيقى التصويرية التى جسمت أعماق الفكرة ، وشخصت أبعادها ، فيتشكل الموقع فى الصورة منسابا فى النغم والإيقاع[٢] ، وترى ذلك حين يصور المازنى الورد فى الربيع فيقول :

خده أحسن أم ثغره   بل كلا الحسنين فتان

كل جزء من بدائعه   لفنون الحسن بستان

لى كئوس من مراشفه   ومن الأطيار ندمان

كلما قبلت وجنته   خلت أن الورد خجلان

ظمئى ترويه قبلته   كيف ريى وهو ظمآن

---

(١) المخطوط ورقة ٣٨٣ جـ ٤ .

(٢) الصوره الادبية للمؤلف .

رب طل بات يكلؤه فكأن الطل غيران

وكأن الورد إذ سطعت منه ريح الطيب نشوان

أنا أخشى أن أراعيه ما لهذا الورد جثمان

كيف لا تذوى غلالته وهى للأعين ميدان[1]

وهذه الصورة ما تركت ملابسه تتصل بها من بعيد أو قريب إلا وجدت المكان فيها ، وقد اشتهر قائلها بالإطناب والتفصيل ، وهو يتبع طريقة الجاحظ فى الإسهاب وخفة الروح ، وعذوبة الأسلوب ورقته ، والترابط التام بين أجزاء الصورة والوحدة المتماسكة بين الصور الجزئية ، ثم سريان وجدانه وشعوره فى جوانبها فنرى الانسجام التام بين شعور المازنى وبين الصورة التى قامت على التجسيم التشخيص وتعد هذه الصورة من الصور الرائعة ، ولم يتأثر فيها الشاعر إلا فى البيت الثالث الذى تأثر فيه بقول ابن الرومى .

هبت سحيرا فناجى الغصن صاحبه موسوسا وتنادى الطير إعــلانا

تخال طائرها نشـــــوان من طرب والغصن من هزه عطفيه نشوانا

وفى البيت السادس يقول ابن الرومى :

ونرجس بات سارى الطل يضربه وأقحـــــــوان منير النـــور ريان

وفى البيت السابع يقول ابن الرومى :

حتيك عنا شمال طاف طائفها بجنة فجــرت روحــا وريحانا

وواضح أن الموسيقى فى صورة المازنى ، نشعر بتدفقها ، ونحس بوقعها ويتجلى ذلك فى إيقاع الصورة ، حيث كثرت حروف اللين فيـه ، كى تنساب مع التغم ، وتمتد مع النفس ليتلاءم الانسياب مع غموض الجمال فى الربيع ويتواءم الامتداد مع الإبهام فى جلال الحياة ، إنه التناسب بين عمق الفكرة وانسياب النغم والتوافق بين تشعب المعنى وتشخيص الإيقاع له ، كل ذلك فى موسيقى قوية تزف ربيع الحياة .

* * *

(١) ديوان المازنى طبعة أولى ص ١

(٤)

١٩ - المعارضة بين دعبل الخزاعى وابن الرومى :

عارض ابن الرومى دعبل الخزاعى فى مقطوعتين إحداهما طائية ، والأخرى ثائية جاء فى الديوان[١] « حدث أحمد بن خالد قال : كنا يوما بدار صالح ، رجل من عبد القيس ببغداد ، ومعنا جماعة من أصحابنا ، فسقط على كنيسة فى سطحه ديك طار من دار دعبل ، فلما رأيناه قلنا : هذا صيد حر مناه ، فأخذناه ، فقال صالح ما نصنع به ؟ قلنا نذبحه فذبحناه وشويناه ، فخرج دعبل ، فسأل عن الديك ، فعرف أنه سقط فى دار صالح . فطلبه منا فجحدناه ، وشربنا يومنا ، فلما كان من الغد خرج دعبل فصلى الغداة ثم جلس على باب المسجد ، وكان ذلك المسجد مجمعاً للناس يجتمع فيه جماعة من العلماء ، يتنابهم الناس ، فجلس دعبل على المسجد ثم أنشدهم :

أسر المؤذن صالح وضيوفه	أسر الكمى هفا خلال الماقط[٢]
بعثوا عليه بناتهم وبنينهم	ما بين ناتقة وآخر سامط
يتنازعون كأنهم قد أوثقوا	خاقان أو هزموا كتائب ناعط[٣]
نهشوه فانتزعت له أسنانهم	وتهشمت أقفاؤهم بالحائط[٤]

وعارضها ابن الرومى وزاد فيها يقول :

طبخوه ثم أتوا به قد أبرمت	أوتاره لمنادف ومرابط[٥]

---

(١) ديوان دعبل الخزاعى جمعه وحققه د . محمد يوسف نجم دار الثقافة بيروت لبنان ١٩٦٢ م .

(٢) الماقط : المضيق فى الحرب .

(٣) ناعط : قبيلة من عمدان ، وأصله جبل نزلوا به فنسبوا إليه سامط : من سمط إذا نتف ريشه بالماء الحار .

(٤) ديوان دعبل تحقيق د . محمد يوسف نجم نص ١٢٨ ص ٩٩ ، الاغانى جـ٢٠ ص ٧٨ ، ومعاهد التنصيص جـ١ ص ١٩٢ ، ١٩٣ .

(٥) منادف : جمع مندف وهو ما يضرب به القطن فتنفش .

متجملا لدجاجة متجلدا	كتجلد المجلود بين ربائط
ولقد رمته يوم ذاك قدرهم	بغطائط من غلية وغطامط[1]
حملوا عليه كل ماء عندهم	وفرات كوفتهم ودجلة واسط
واها لذاك الديك بين مساقط	منه عهدناه وبين ملاقط
قوام أسحار مؤذن حارة	«وصال» زوجات كمى مآقط
ينفى مناعسه بنفس شهمة	ويشاهد الهيجا بجأش رابط[2]

والديك فى صورة دعبل لم يأخذ حقه فى التصوير ، مع أن الشاعر يملكه ويعرف قدره ؛ لذلك لم يخلد ذكراه كما كان فى بيته ، ولم يسجل من حياته فى الصورة سوى الأذان ، ولعل المسجد ذكره بذلك ، وأما تصويره بعد الذبح فقد وفاه حقه ، حيث نصب العدو له كمينا ، وأسره بعد أن وقع فريسة ، وشمر البنون والبنات سواعد الجد والاجتهاد ، وكأنهم كانوا على ميعاد ، فهذه يد ذابحة ، وثانية ناتفة ، وثالثة مقطعة الأوصال ، ورابعة سامطة وهكذا ؛ فالجميع يتجاربون فيما بينهم سلطان الدجاج ، وخاقان الحيوانات والطيور الذى أسروه ، وسال اللعاب فى الأفواه ونهشته الأسنان بقوة ، وقد تخفز الآكل إلى الأمام زيادة فى التمكن ؛ لكن الديك سلطان معتق ، لم تستطع النار أن تنضجه ؛ لذلك انخلعت الأسنان من النهش ليرتد مندفعاً إلى الخلف مصطدماً بالحائط ، وبذلك يكون دعبل قد أتم الصورة للديك المذبوح كما ينبغى ، بينما قصر فى تصويره وهو حى ، ويبدو أنه كان أحوج إلى أكلة منهم ، لذلك كان تصويره قويا فى هذا الجانب وهو أصدق وأدق .

أما ابن الرومى فقد أعطى الصورة حقها فى الحياة وفى الممات ، وقاربت على الكمال مع أن الديك ليس ملكا له ، ولكن ابن الرومى يملكه كله بقلبه ومعدته وجوارحه ، وما أشد لوعته عليه ، تأمل قوله : « واها لذاك الديك » فحينما طبخوه كبر فى عينيه ، وانتفخت أعضاؤه وجوارحه عن امتلاء ، ونضج حتى ظهر فى أبهى

---

(١) غطامط : الصوت والمقصود به صوت القدر ، غطائط : صوت المذبوح .

(٢) المخطوط ٣٦ : ٣٨ جـ٣ ومعارضة ابن الرومى فى أربعة وستين بيتاً بالاضافة إلى أبيات دعبل الخزاعى وقد غير فى ألفاظها وقدم وأخر ، المفردات : مآقط : من مقط عنقه أى كسرها ، كمى : الشجاع أو لابس السلاح، ينفى مناعسه : يقاوم النوم ليظل فى يقظة، شهمة : شجاعة ، الهيجا : الحرب ، جاش : عزيمة ، رابط : من الرباط وهو الصبر وتحمل المشقة .

حلة ، كحال ما يزف لدجاجة ، وسكن الديكُ متجلدا بين أيدى الناتفين والسامطين كما يتجلد المجلود الموثوق بالحبال والأوتاد ، وأخذ يتحرك فى جوانب القدر ، وهو يغلى ، فيتصاعد عنه فى تتابع وتلاحق أصوات تترجم عن أذان الديك المكبوت · إنه لديك معتق كما صوره دعبل ، حمل القوم عليه فى القدر مياه الفرات ودجلة ، كلما جفت أتبعوها بأخرى ، ومع ذلك فهو مصر على أن يحتفظ بقوته وسلطانه حتى بعد مماته وأثناء نضجه ، إنه ديك عنيد جبار ، قد ألفه الناس وهو حى ، ينتقل هنا وهناك يعلو ويسقط ، ويرتفع ويهبط ، ويقوم في الآسحار لينبه الغارقين فى نومهم والغافلين عن ذكر الله ، ويؤذن فى الحارات وقت الفجر ، ليصل الناس بربهم ، ويصل هو زوجاته مبكراً ، وينصب - متربصاً - الكمائن لهن ، فى مضايق لا يفلتن منها وسلطانه لا يفرضه على غيره فى مملكته فحسب ، بل يفرضه على نفسه فيستيقظ نشيطا شهما ، ويحضر المعارك وهو أشجع الشجعان بعزيمة قائد ، وثبات منتصر ·

بهذا استطاع ابن الرومى أن يملأ الثغرات التى تركها دعبل فى صورته ، فصارت صورته خالدة ، تامة الجوانب قوية نابضة ؛ لأنه أفاض عليها من شعوره وإحساسه وربط ذلك بشوقه ولذته ونهمه ومعدته ، فديك ابن الرومى هو الديك فى كل زمان ومكان ليس غريباً على أحد ، فمن جسم هذه الصورة وشخصها ؛ فسيرى الديك أمامه، بكل خصائصه وصفاته الحقيقية ، كما هو فى الوقع والحياة ·

٢٠ - وأما المقطوعة الثانية للشاعر دعبل الخزاعى ، والتى عارضها ابن الرومى فهى التى يقول فيها دعبل :

أتيتُ ابن عمران حاجة[١] ... هوينة الخطب فالتاثها

تظل جياد على بابه ... تروث وتأكل أرواثها

غوارث تشكو إلى الخلا ... أطال ابن عمران[٢] أغراثها[٣]

---

(١) هكذا فى ديوان دعبل أما فى ديوان ابن الرومى : ابن عمر فصادفته : مريض الخلائق ملتاثها ·

(٢) فى الرواية الثانية « أطال السبيعى أغراثها ، وزاد بيتا آخر وهو البيت الرابع فى معارضة ابن الرومى ·

(٣) ديوان دعبل نص ٥ ص ٤٩ التحقيق السابق ·

وعارضها ابن الرومي بمعارضة بما فيها أبيات دعبل وهى الأولى يقول :

أتيت ابن عمرو فصادفته ... مريض الخلائق ملتاثها

فظلت جيادى على بابه ... تروث وتأكل أرواثها

غوارث تشكو إلى ربها ... أطال السبيعى إغراثها[1]

فاقبلت أدعو على نفسه ... بأن يقسم الموت ميراثها

وقد قيل ما قولة قالها ... فقلت لهم روثة رائها

لقد مات جعسه عثرة ... فعطرته التى ماثها

وأما القوافى فقلبتها ... وأخرجت للعبد أرفاثها

قواف أبى الوغد إبريزها ... فأخرجت للوغد أخباثها

أوابد قد أخنست قبله ... كهول الرجال وأحداثها

إذا أنزلت فى ديار العتا ... ة كانت من الضيق أحداثها

فكم حطمة حطم الشعر فيـ ... ـه ثم وكم عيثة عاثها

ولا جرم لى أن أساءت جنا ... ة مزرعة كان حراثها

ولا ذنب للنار فى سفعه ... إذا هو أصبح محراثها

وليس القوافى جنت بل جنيـ ... ـت أنت تعسفت أوعاثها

نكثت مراثر هذا المديـ ... ـح جهلا فقلدت أنكاثها[2]

---

(١) ديوان ابن الرومى تحقيق الشيخ محمد شريف سليم جـ٢ ص ٢١ ، ٢٢ وهكذا وردت كما حققها وكذلك فى الديوان المخطوط ١٢٧ جـ١ .

(٢) الديوان المخطوط ١٢٧ جـ١ ، المفردات : إلتاثها : استصعب الأمر وشق عليه أرواثها : جمع روث للفرس ، غوارث وأغراس : شدة الجوع ، رائها : أى أصيب بروثها جعسه : رجيعة ، عثرة : كبوة ، عطرته : أى إذا تعطرت الزوجة إذا أقامت عند أبوبها والمراد أنها أصبحت أرملة بعد موت زوجها ، ماثها : من ماث أى خلط والمراد من الخلط هنا =

والغالب أن البيت الرابع من كلام دعبل ، كما فطن لذلك شارح[1] ديوان ابن الرومى وأرجحه كذلك ، لأن البيت به تمام المقطوعة ، فهو دعاء على ابن عمرو وقد قابله ابن الرومى فى معارضته بدعاء مثله فهو يدعو عليه فى البيت العاشر ،بأنه إذا نزل بأرض ضاقت ، وأن الأرض التى يحرثها تجدب وتقفر ، والنار تسعفه ؛ لأنه الجاتى على القوافى ، وغير ذلك الخ القصيدة ·

وسواء أكان البيت الرابع من كلام دعبل أم من شعر ابن الرومى ، فلن يؤثر كثيرا فى المعارضة ، لأن معارضته فوق الضعف للمقطوعة الأولى ·

وصورة دعبل الخزاعى ، وإن تلاءمت فى ألفاظها مع معارضة ابن الرومى إلا أن هناك فرقا كبيراً فى الصورتين ، فهى عند دعبل تصور مدى بخل ابن عمرو ، التى طال الوقوف عنده حتى ملت الجياد وجاعت ، وراثت وأكلت أرواثها من شدة البخل والجوع ، ولذلك دعا الشاعر عليه بالموت حتى تتحول عطاياه إلى ميراث لمن يستحق·

صورة معبرة متماسكة متلائمة الأجزاء ؛ لكنه لم يوفها حقها فى التركيب والبناء ولم يأت على جزئياتها حتى تتضح صورة البخيل أكثر فيكشف حركاته وتصرفاته وتنقلاته ، فيبدو للناس سافرا كما هو قائم فى الحياة ، وعملت الظلال الباهتة على نفى التميز بين الألوان فى الصورة بحيث لم تكن متألقة براقة فى جوانب، وخفيفة منسجمة فى جوانب أخرى حسب المواقف والمغازى · لذا جاءت الصورة فقيرة المعانى ، خالية من الإشارات ، ضعيفة الإيحاءات ، وغيرها مما يدل على واقع البخيل ·

= الزواج ، وهذا المعنى أقرب فى الهجاء وأنسب إليه مما لو فسرنا كلمة عطرت : بمعنى نشرت للطيب فى جسده وهذا مدح لا يتلاءم مع قصيدة الشاعر من الهجاء ، قلبتها : أى لانت له القوافى ، أرفات جمع رفث وهو الفحش من الكلام والمراد به الهجاء ، الوغد : الأحمق الضعيف إبريزها : حوكها ، أخبائها ضد الطيب وهو الردىء ، أوابد : قوية أخنس هلك ، العتاة الجبابرة ، العبث : الفساد سعفه : إذا لفحته النار حتى اسود وجهه ، عسف : مال عن الطريق وخبط فيه ، وعث : الطريق الشاق العسر ، نكس : نقض والمراد أنه بدل المديح هجاء ومرائر : جمع مرة وهو الفعل مرة واحدة ، قلد الشعر غيره إذا خلده فى الدهر سواء أكان على وجه المدح أو الذم ··

(٢) وهو الشيخ محمد شريف سليم جـ ٢ ص ٢١ ، ٢٢ وهكذا كما حققها عن المخطوط « وهو مختارات من شعره » ·

أما صورة ابن الرومى وهو منهوك العطايا والمطاعم ، منهوم المشارب والمناعم المغرم بالألوان والطعوم والروائح ؛ فقد جاءت رائعة موفورة النواحى والعناصر تشف عن حياة البخيل لامعة ظاهرة محددة ، وتوضح ما يخفيه من غرائز الشح ومساوىء البخل ، مما يعود عليه بسوء العاقبة وشر المآل ، كما قيل « وبنياتكم ترزقون » فالشح قسم البخلاء كما أن الجود حظ الكرماء .

سمع ابن الرومى عن البخل والشح الشديدين عند ابن عمرو ، فهو حريص فى كل شىء ضنين حتى بالكلمة الطيبة وإذا بالشاعر يصور فى دقة حقيقة البخيل التى تحوله من إنسان إلى حيوان ، يتكلم بروثة لا يعرف إلا الأكل ، وتغريه مظاهر الدنيا وزينتها فصار خامل الذكر ، بذىء اللسان كريه الترجيع سمج الحديث يستحق من الناس الذم والإفحاش ، وهذا ما أعان الشاعر على قوافيه ، فقد فاحت على البخيل برائحتها الخبيثة ، وبفحشها القاتل ؛ لأن قوافى المدح لم تثمر معه ، فهو ليس أهل لها وكثيرا ما امتدت قوافى الهجاء إلى غيره فأحالته رمادا ، وتركته حطاما فاختفى ذكرهم ، وذهب صيتهم،وشأن ابن عمرو مثل هؤلاء ، ومصيره كمصيرهم هو لسوء نيته ، وعطن شحه ، وقذارة بخله كالوباء يصيب الدنيا بشحه، ويصليها من شره فإذا نزل بأرض قوم محصنة قوية حل بها الضيق ، وأصابها بالهزيمة ، حينئذ تستحق الهجاء والإقذاع ، كما هو جدير به ، وإذا أنزل بأرض الضيق، وأصابها بالهزيمة حينئذ تستحق الهجاء والإقذاع ، كما هو جدير به ، وإذا أنزل بأرض خصبة ومزرعة طيبة مثمرة ، وقلب أياديه فيها ، خاست بالزرع ، وغارت بالثمر ، وحرمت الجناة من ربيعها ونعيمها ، ومن كان حاله هكذا ، فلا يلوم إلا نفسه ، ولا يلقى التبعة على القوافى المفحشة فى الهجاء ، لأنه هو الذى أشعل نارها بشره ، وأطار أوراها بحرصه، وليست هى جانية ،بل عمرو هو الجانى عليه ؛ لأنه اتخذ طريقها الوعر الخبيث ، وتخلى عن مجاريها السهلة ، وينابيعها الطيبة العذبة ؛ فقد بدل المديح له هجاء ؛ فقد صوره بالصلف المغرور ، والجاهل المبتور ؛ لذلك استحق أنكاثها وأنجاسها وأرجاسها .

وبهذا يتضح الفرق بين الصورتين ، وبتمايز المحتوى فى الإطارين ، فالمعانى التى صرحت بها صورة الخزاعى لا تعدو أكثر من تصوير البخل بصورة المرض فى الخلق ، وتصوير شدة الجوع الذى جعل الجياد تأكل أرواثها ، ثم ما يستحقه البخيل

من الفناء لا البقاء : أما صورة ابن الرومى فقد تفجرت عن معان ثرة ، وفاضت عن أفكار زاخرة ، منها ما نطقت به صورة الشاعر ، ومنها ما هو تراسل عن طريق الوحى والإشعاع الشعرى فأما ما صرحت به الصورة من معان فهى :

١ - أن البخل كان سبباً فى أن زوجته أصبحت أرملة وتيتم أطفالهما .

٢ - أما ميراث الرجل لبخله لم يكن مالا بل صار نجساً وروثاً ، فأصبح المال حراماً لا حلالا .

٢ - ولهذا البخل استحق من القوافى الهجاء ، لا المدح ، بل أخبث الهجاء .

٤ - ليس هجاء ابن الرومى كأى هجاء فقد أهلك به البخلاء قديماً وحديثا .

٥ - إذا نزل ابن عمرو ديار الظالمين الجبابرة ضاق به شرارهم .

٦ - وكثيراً ما حطم هجاءه أهل الحرص وأفسد على البخلاء حياتهم .

٧ - ولا ذنب له فى هذا الهجاء ، لأن البخيل هو الذى نقض عثيره ، فمن زرع حصد فقد زرع البخيل إساءة وجبنا ، وحرث شحا وحرصا ، فاستحق قسوة الهجاء ، وتبريح الجناة ، ونفح النيران ، وسواد الختام ، وتنكب فى الطريق فركب أعسره وأشده .

٨ - لذلك كله حبر ابن الرومى بمداده الهجاء صفحات ابن عمرو ، التى اسودت فى طى التاريخ ؛ ليبقى نموذجا للبخل فى الخالدين .

وأما وحى الصورة فترى فيه ما وراءها من جلال اللفظ وسحر التصوير وتأمل الوحى فى هذه الكلمات :

روثة - جعسة - عثرة - عطرته - ماثلها - أخنست - أوابز - جناة - مزرعة - سفعه - محراثها - تعسفت - نكثت - فقلدت فترى فى قوله : روثة وحيا يشير إلى أن مال البخيل نجس لا نفع فيه لصاحبه ولا لورثته من بعده ولا لغيرهما . ثم ما توحى به جعسة من الترجيع ساعة النزع على الحياة مثله حرصه على المال وهكذا بقية الكلمات .

ومن هذا العرض للصورة ، نقف على منزلة ابن الرومى فى إحاطته بكل أجزائها ، ما ترك فيها بقية لأحد ، فلا تجد كلمة فى الصورة إلا وهى تلعن البخل

وتصب عليه وابلا من الباب والإقذاع ؛ لأن حاسته الفنية القادرة هى التى تعرف عناصر الصورة من حركة ولون وشكل وصوت ومقاديرها ودرجتها ومواقعها ، لتبدو الصورة هى الشيء المصور نفسه من خلال التعبير الفواح ، والتركيب الحى والتصوير الغنى بالأجزاء والعناصر والوحى .

* * *

(٥)

٢١ - رثاء الممالك والحضارات :

اتسم الرثاء قبل عصر ابن الرومى غالباً بالنزعة الفردية فقد كان الشاعر ينظم قصيدة كاملة فى رثاء حاكم أو أمير ، أو خليفة أو سلطان ، أو قائد أو عالم ، ولكن بعض الرثاء فى العصر العباسى أخذ صبغة إنسانية جديدة ، ونزعة اجتماعية عامة ، لا يعير فيها الشاعر التفاتاً لخليفة أو سلطان إلا باشارة سريعة ، مهما طالت المرثية .

وضجت الكتب منذ القديم بقصيدة البحترى فى رثاء الممالك ، التى عارضها شوقى بقصيدة أخرى فى رثاء الأندلس .

وغاب التاريخ والمؤرخون عن رائعة ابن الرومى فى رثاء البصرة مدينة العلم والعرفان والحضارة والعمران .

لذا أردت أن أختم هذا الفصل ، بموازنة بين صورة أدبية لأكثر من شاعر - على الأقل - فى باب رثاء الحضارات والأمم المتقدمة ، حتى نؤدى لابن الرومى حقه فيه ، ونجلى الأمر عن رائعته في رثاء البصرة ، وتكون منطلقا لنا فى محاولة جادة نتدارك فيها - مستقبلا - هذا الفن الإنسانى الرفيع فى بحث متكامل ، نجلى فيه قيمته التاريخية والفنية بالتحليل والموازنة للقصائد كاملة والصورة الكلية العامة عن المرثيات كلها ، كل مرثية على حدة .

ولسنا هنا أيضاً فى مجال عرض المرائى ، ولكن الغرض هو الموازنة بين صور مختلفة لشعراء مختلفين من بينهم ابن الرومى حتى يأخذ حقه فى باب فن رثاء الحضارات .

كان هذا الفن قبل ابن الرومى والبحترى ، يكاد لا يوجد إلا فى مقطوعات قصيرة تصور ما يتصل بحياة العرب فى الدمن الخوالى وملاعب الصبا ، وترى النزعة الإنسانية العامة فيها غير مكتملة كمرثية الأسود بن يعفر النهشلى « الدالية » ومرثية متمم بن نويرة « العينية[1] .

ولكن هذا الفن الأدبى تم على يد ابن الرومى والبحترى حيث أنشدا فيه قصيدة مطولة وكامله مستقلة ، وجاء من بعدهما يحذو حذوهما ، وسنعرض صور لأكثر من شاعر أجاد رثاء الممالك والحضارات ، وبرع فى تصوير المواقف الإنسانية العامة النبيلة[2] .

أولا : رثاء البصرة :

فى سنة سبع وخمسين ومائتين هجرية ، ثار الزنج على حاضرة البصرة واكتسحوا أهلها وارتكبوا الجرائم بشناعة وهمجية ، ودمروا عمرانها وحضارتها[3] فثار ابن الرومى من هول هذه الكارثة التى أذهبت بعلماء البصرة وحضارتها وعمرانها ونظم رائعته فى رثاء حضارة البصرة لإثارة النزعات النفسية فى العالم كله من غير فرق بين الحاكم والمحكوم للقضاء على الظلم وأهله ، وبناء حضارة البصرة من جديد كما كانت من قبل ، وأخذ يدور حول هذا المغزى ، فى قصيدته التى سأختار منها صورة كلية واحدة وهى صورة المعركة .

التقطت مصورة ابن الرومى صورة المعركة الحقيقية ، التى وقعت غدراً بين الزنج القساة وأهل البصرة الوادعة ، فلو انتقلنا إلى مشاعر ابن الرومى المصور فى قلب البصرة آنذاك لنخر صرعى ، أو نستشهد بين هؤلاء الشهداء ، أو نفر من الصورة الأدبية ذاتها فزعا ورعباً من فداحة القسوة وظلم البربرية . يقول ابن الرومى فى صورة المعركة .

---

(١) الموازنة بين الشعراء : د . زكى مبارك ص ١٣٦ .

(٢) انظر كتابى : فى الأدب العباسى دراسته ونقد فيه تفصيل عن هذا الفن ونشأته وأطواره ورواده .

(٣) يحسن مراجعة هذه الأخبار فى المراجع : مقدمة ابن خلدون ، وتاريخ الطبرى وابن الأثير ، والفخرى .

بينما أهلها بأحسن حال — إذ رماهم عبيد باصطلام
دخلوها كأنهم قطع الليـ — ـل إذ راح مدلهم الظلام
أى هول رأوا بهم أى هول — حق منه يشيب رأس الغلام
إذ رموهم بنارهم من يمين — وشمال وخلفهم وأمام
كم أغصوا من شارب بشراب — كما أغصوا من طاعم بطعام
كم ضنين بنفسه رام منجى — فتلقوا جبينه بالحسام
كم أخ قد رأى أخا صريعاً — ترب الخد بين صرعى كرام
كم أب قد رأى عزيز بنيه — وهو يعلى بصارم صمصام
كم مفدى فى أهله أسلموه — حين لم يحمه هنالك حام
كم رضيع- هناك- قد فطموه — بشبا السيف قبل حين الفطام
كم فتاة بخاتم الله بكر — فضحوها جهراً بغير اكتتام
كم فتاة مصونة قد سبوها — بارزا وجهها بغير لثام
صبحوهم فكابد القوم منهم — طول يوم كأنه ألف عام
من رآهن فى المساق سبايا — داميات ال،وجوه للأقدام
من رآهن فى المقاسم وسط الز — نج يقسمن بينهم بالسهام
من رآهم يتخذ إماء — بعد ملك الإماء والخدام
ما تذكرت ما أتى الزنج إلا — أضرم القلب أيما إضرام
ما تذكرت ما أتى الزنج إلا — أوجعتنى مرارة الأرغام[1]

صورةحية نابضة واقعة الآن ، بل هى فعلا تقع فى كل زمان ومكان ، ألم يكن المستعمر المعاصر اليوم هو الزنج بالأمس ، ألم تعيث إسرائيل فى الأرض فساداً مثل ما ارتكبه الزنج بالبصرة ، إنها صورة كل يوم ، وكل معركة ، على اتساع المكان والزمان وهذا هو الفارق الذى يرفع قدر الصورة وقيممتها ، فتصير إنسانية خالدة كصور ابن الرومى هذه ، والصورة الآتية لكل من البحترى والشاعر الأندلسى

(١) المخطوط ورقة ٣٢٩ : ٣٣١ جـ٤ .

وشوقى والعقاد ، وإن كانوا جميعا قد حددوا مواقعها فى البصرة والفرس والأندلس ومصر الفراعنة ، إلا أنها تصلح لكل بلد وأمة ، وما المواقع هذه فى نظرنا إلا رموز وإشارات توحى بكل موقع أو بلد أو أمة على وجه الأرض ، ما دام الأنسان هو الإنسان فى كل زمان ، والقيم هى القيم فى كل مكان وابن الرومى أوفى الغاية فى تمـام أجزاء الصورة ، وعملت عبقريته فى توزيع عناصرها من حركة ولون وصوت وطعم رائحة ، وحجم وشكل، [1] ودب فيها من روحه ومشاعره ونبضت بحرارة عاطفته وقوة وجدانه ، وتحركت بدقة احساسه وشدة انفعاله ·

فبينما البصرة تموج بالحياة وتسعد بالأمن والرخاء فى ظلال النور والعلم والحضارة ، إذ انصب عليهم العبيد الزنج فى سواد الليل ، الذى تحول بهم إلى جيش كله كتل من الظلام ، لا يميز الإنسان فيه بين دجنة الليلين ، دجنة ظلام الليل ودجنة زحام الجيش ، كما يميز بين دكنة الجيشين ، جيش الظلام وجيش الزنج من شدة سوادهما معا ، ومن هذا الهول تزاحم أهل البصرة فزعا وهربا فى ضوء خافت وهو لمعان الشيب الذى حل بالشباب من شدة الخوف ، ولم يجدوا منفذا للنجاة فقد أحاط الزنج بالحاضرة من جهة ، وضموا اليهم أطرافها ؛ فلم يفلت من قبضة أيديهم طاعم ولا شارب ولا جبان ولا شجاع ولا أخ ولا أب ، ولا وليد ولا رضيع ولا بكر ولا ثيب ، إلا مزقوا ستره وهتكوا عرضه ، فأصبحت المدينة خرابا والعمران قفرا يبابا ، وحل السكوت العميق بعد الحركة والنشاط ،وخيم الصمت الرهيب بعد الجد والحياة ، وأصبحت البصرة موت وفناء وظلام ، أن قلب الشاعر ليتأجج ناراً ويضطرم أوارا ، ويذوب مرارة ويتوجع ألما وعذابا ·

ما أقوى هذا الشد بين أجزاء الصورة ؟ وما أحكم الرباط الوثيق بن النظم فيها ملاءمة بين الألفاظ وانسجام فى العناصر واعتصام فى التركيب والبناء ؛ وقوة فى المشاعر والعواطف والانفعالات ·

ثانيا : أما البحترى فقد التقط صورته الأدبية فى هذا الفن ، من صورة خطية منقوشة فى إيوان كسرى ، فبعث بشاعريته فيها الحركة بعد الصمت ، ودبت فيها الحياة بعد الجمود ، وخلدها إلى الأبد ، كما خلدت صورته الرائعة وبقى من بعده صورتان رائعتان الصورة الأصل وهى المرسومة المنقوشة ، والصورة المنقولة وهى

---

(١) راجع الصورة الآدبية فى شعر ابن الرومى : للمؤلف ·

الصورة الواقعية الناطقة المعبرة ، صورة أبى عبادة فى رثائه لمجد الفرس ، وقد نحا فيه منحى ابن الرومى يقول فى صورة المعركة « معركة أنطاكية » :

فإذا ما رأيت صورة أنطا ... كية ارتعت بين روم وفرس

والمنايا مواثل وأنو شروان ... يزجى الصفوف تحت الدرفس

فى اخضرار من اللباس على ... أصفر يختال فى صبيغة ورس

وعراك الرجال بين يديه ... فى خفوت منهم وإغماض جرس

من مشيح يهوى بعامل رمح ... ومليح من السنان بترس

تصف العين أنهم جد أحيا ... ء لهم بينهم إشارة خرس

يغتلى فيهم ارتيابى حتى ... تتقراهموا يداى بلمس[1]

رسم، ولكن فيه سحر الفن الجميل ، يفزع الرائى فزعا شديداً من هول الموقف ، كسرى يحاصر أنطاكية فى حملة شنها الفرس على الروم ، وقد خيم على المدينة الموت وأنو شروان فى حلة القتال ، تحت اللواء ، يحث الجنود على النصر وهم يستجيبون له فى صمت وثبات الأبطال ، قد استخدموا لغة البرق والإشارة فهم بين رام برمح ، أو متقى من السنان بترس ، فأطبق على ميدان العراك صمت رهيب فى حركة وقتال وضرب ، كل يتحرك ويتقى ، ويحذر ويضرب ، وهم جميعا يتكلمون بأيديهم ، ويتفاهمون بأعينهم ، ويتراسلون بأعضائهم ، مما يحمل العين أن تجزم بحيوتهم وحركاتهم ، لولا الصراع النفسى المشحون بالشك والادتياب ، الذى نتج من الموازنة بين الرسم المنقوش والصور الحية فيه ؛ لذلك أراد الشاعر أن يقطع الشك باليقين لتنطق الحواس بالحقيقة ، ويفيض الواقع عن اللوحة ، وتعرف سحر الخيال الذى أنطق هذا الجماد ، وحركه فى صورة فنية رائعة ، يخيل إلى أنها ما تركت من معالم التصوير وقوامه إلا نطقت به وافيا ، لذا جعل النقاد هذه القصيدة أروع ما قيل فى هذا الباب .

صورة إنسانية ، تصور الحروب فى كل دولة وأمة ، لا يضر فيها ذكر الفرس

---

(١) ديوان البحترى : جـ٢ ص ١١٥٦ ، ١١٥٧ .

والروم فهما يمثلان الطرفين فى ميدان القتال ؛ لكن كلا منهما نموذج صادق للجيش الغالب والجيش المغلوب ·

ثالثا : وتلك مرثية لشاعر أندلسى مجهول يحذو فيها حذو ابن الرومى ، وينتقل فيها من معنى إلى معنى ، ومن صورة إلى صورة ، كأنه قد وضعها بين عينيه حينما أنشد أندلسيته الرائعة ، ولست فى مقام الموازنة الكلية بين مراثى الحضارات كما قلت؛ لكننى أعرض صورا منها لبيان روعة التصوير ومدى التأثر فيه ، فى هذا الفن الإنسانى المجيد يقول الشاعر فى تصوير معركة « رندة » بين العرب والفرنجة :-

سأبكى وما يجدى على الفائت البكا ... بعبرة ليس يرقى عبورها

شآبيب دمع بالدماء مشوبة ... يساجل قطر الغانيات درورها

عويلا يوافى المشرقين بريحه ... ونكلا بأقمار وقد أطفىء نورها

وكم من فتى ثبت الجنان مهذب ... يود المنايا وهو كان يديرها

يصول على الأبطال صولة ضيغم ... فيرهبه شبل الشرى وهصورها

له في سبيل الله خير نقيبة ... تزان لها عين الجنان وحورها

وكم أنفس كانت لديه أسيرة ... فأضحى لعمر الله وهو أسيرها

وكم طفلة حسناء فيها مصونة ... إذا أسفرت يسبى العقول سفورها

تميل كغصن البان مالت به الصبا ... وقدْ زانها ديباجها وحريرها

وقد حيل ما بين الشقيق وبينها ... وأسلمها آباؤها وعشيرها

وكم من عجوز يحرم الماء ظمؤها ... على الذل يطوى لبثها ومسيرها

وكم فيهم من مهجة ذات ضجة ... تود لو انضمت عليها قبورها

وكم من صغير حيز من حجر أمه ... فأكبادها حراء لفح هجيرها

كروب وأحزان يلين لها الصفا ... عواقبها محذورة وشرورها

فياليت أمى لم تلدنى وليتنى ... بليت ولم يلفح فؤادى حرورها[1]

---

(١) مجلة الرسالة ص ٢٢ السنة الرابعة ، وقصة الأدب فى الأندلس : د · محمد عبد المنعم خفاجى ·

هذه الصورة ينقل إليها الشاعر ألوان البشع والغدر والقسوة ، التى صبت ويلاته الفرنجــة على العرب فى « رندة » بلا رحمة ولا شفقة . مما يقطع نياط القلوب ، ويفتت الأكباد وتسح منه العيون سحا لا يهدأ ، فقد اختلطت دماؤهم بأعذب المياه وأصفاها وتردد صدى العويل فى جنبات المشرقين ، وثكلت الحسان فانطفأت أنوارها، وثبت الجنان من الفتيان يستشهد الواحد بعد الآخر للدفاع عن الحسان ، ويصول هنا ويجول هناك كالأسد الهصور ، وعلى الرغم من تحذير القادة له ، فإنه يخر صريعا فى جنات عدن أعدت للشهداء عند ربهم لم يمسسهم سوء ليستقبل الحور العين بدلا من الحسان ، وقد استشهد دونهن ، وكم حاز هذا الفتى من أسير لديهم ؟ ؛ لكنه أصبح أسيرا عندهم ، وكم طفلة حسناء غضة القد ؟ وهى فى أبهى زينتها وقعت فيهم أسيرة ، وقد أحال العدو بينها وبين شقيقها ، وتخلى عنها آباؤها وعشيرتها ، وكم عجوز حرمت من المياه زلالها حتى ماتت ؟ وكم جثة ممزقة فى العراء مكشوفة العورات تتمنى لو أهيل عليها التراب ؟ وكم من صغير اغتصبوه من حجر أمة التى تقطعت أكبادها عليه ؟ إنها أحداث مروعة يفيض عنها الكرب والحزن، وتلين لها الجبال ، فليته لم تلده أمه ، حتى لا يرى هول الفاجعة ، فيعيش ممزقا مكروباً مشدوه العقل والجنان .

والصورة حقاً تسترعى الانتباه لا لروعتها الفنية فقط ، ولا للبراعة التصويرية فحسب ؛ لكن للبركان الثائر ، التى توحى به مادة التصوير للمعنى الذى يكشف عنه الشاعر فى وضوح ؛ وأما الأسلوب والنظم فيها ، يكتفى الشاعر فيه أن يبين الحالة فقط من غير إيحاء ، ولا تنسيق بين الألفاظ ، ومن غير اهتمام بانسجام الصورة ولا الملاءمة بين أنواعها ، ومن غير وحدة فنية بين أجزائها ، هذا كله يؤكد أن الشاعر كان فاتر الشعور ، خامل العاطفة فليس هو عندى هنا فى صورته هذه إلا وصاف ماهر فى النقليد ، وخير ما يمدح فيه ، هى القدرة الفائقة لمشاعره القوية فى التقليد حتى يخيل للقارىء أن هذه الصورة من أروع الصور ، وليس الأمر كذلك فلو فطن إلى ما ذكرته، لعلم أن التقليد هو روحها التى أذهبت بروعتها ، وعجبا فقد تكون الروح أحيانا حياة ، وقد تكون حينا فتورا وخمولا .

وسأضع إشارات سريعة لتأييد ما أقول ، فالعاطفة فى الصورة جزع ، ولون الشعور فيها حزن وألم ، ولابد من مراعاة ذلك فى الصورة ، حتى تتحقق فيها

الوحدة الفنية والتلاؤم بين الأجزاء ، وقد مزق الشاعر هذا الوشاح الفنى البديع ، فى مواضع مختلفة ، مما لا يتناسب مع المقام مثل : « قطر الغانيات - درورها - أقمار - نورها - طفلة - حسناء - أسفرت - تميل كغصن البان - مالت به الصبا - وقد زانها ديباجها وحريرهـا » . إنه غزل وتشبيب ، ولا مدخل لهـا فى مرثيته ، ثم ما محل « الصفا » هنا ، ألم يكن فى الأندلس جبلا أسود ؟ وإذا لم يكن هذا ، فلا يوجد ضباب وقتام للمطر يعمم جبالها البيضاء بالعمم السوداء ، نعم كان يوجد هناك المطر والغيم والسحب القاتمة ، والزرع ودكنة الأشجار والنبات ، ولكن الأندلسى مفتون بالجمال حتى فى مقام الرثاء ، ولو لدولة انهارت وقضت نحبها إلى الأبد .

رابعاً : وشوقى أمير الشعراء يعجب بقصيدة البحترى فيعارضها بمثلها فى الأندلس ، ويصور خروج العرب منها فى معركة هازلة ، حيث باعها أهلها بثمن بخس يقول :

آخر العهد بالجزيرة كانت	بعد عرك من الزمان وضرس
فتراها تقول راية جيش	باد بالأمس بين أسر وحبس
ومفاتيحها مقاليد ملك	باعها الوارث المضيع ببخس
خرج القوم فى كتائب صم	عن حفاظ كموكب الدفن خرس
ركبوا بالبحار نعشا وكانت	تحت آبائهم هى العرس أمس
رب بان لهادم وجموع	لمشت ومحسن لمخس
إمرة الناس همه لا تتأتى	لجبان ولا تسنى لجبس
إذا ما أصاب بنيان قوم	وهى خلق فأنه وهى أس(١)

هذه الصورة تصور حال الأمة الضعيفة المنهارة ، بسبب حكامكها وضعفهم وتفلت الزمام من بين أيديهم ، حتى وقعوا فى أيدى العدو ، ما بين مأسور ومحبوس ومقتول ورجعوا فى صمت وسكون ، لكنه ليس كصمت الجند فى صورة أنطاكية أنه صمت من يودع حضارة ذاهبة فى وجوم ، أو من يودع ميتا عزيزا لا رجعة له بعد ذلك .

صورة قوية متماسكة ، غنية بعناصرها إلا أنها خالية من الشعور الفياض

(١) الشوقيات : أحمد جـ٢ ص ٥٠ - م الاستقامة القاهرة .

والانفعال الثائر ، لذا بدا بعض التصنع فيها ، وقهر بعض الألفاظ · على اتخاذ مكان لها فى الصورة وذلك ما يقلل من شأنها ، ويضعف من وزنها بين الصور السابقة ، مثل التكرار فى قوله : «« أسر وحبس » وكلمة « بخس » بعد قوله « باعها الوارث المضيع » فكلاهما سواء يغنى أحدهمـا عن الآخر ، وكذلك لا داعى لكلمة « حفاظ » بعد « صم » فإنها أشد إعمالا فى الصنعة ، ثم ما نحسه فيها من هلهلة بعض العبارات مثل « فتراها تقول : راية جيش » وقوله : ومفاتيحها مقاليد ملك » وقوله : « وهى خلق فانه وهى أس » ·

خامساً : وأما مرثية العقاد للحضارة الفرعونية فهى « تمثال رمسيس » يصور بطولته وامبراطوريته الواسعة ، التى أرسى دعائمها بجحافله الجرارة فيقول :

لك فى الشام جحافل جرارة	وعلى الفرات كتائب شعواء
وعلى متون اليم طود سابح	يرسو بأمر الملك حيث تشاء
توليك « بابل » ما تروم « ونينوى »	ويمدك الأنصار والأعداء
فخر الملوك رجاء عفوك عنهم	ورضاك أكبر ما ابتغى الأمراء
والنيل يجرى حيث سار عليه من	أجناد مصرك عصبة زهراء[1]

يخلد العقاد الحضارات القديمة ويرثيهـا ، مقلدا فى ذلك من سبقه من الشعراء ، فالقصيدة كاملة تصور لنا حضارة الفراعنة ، واتساع امبراطورية رمسيس سلطان الملوك، وفرعون الفراعنة ، وما هى إلا صورة جزئية منها يسجل العقاد فيها بطولة هذا الامبراطور ، الذى تقدم بجيوشه الجرارة ، فاستولى على العراق والشام وهابه الأنصار والأعداء ، وهم يرجون عفوه ، ويبتغون رضاه ، رهبة منه وخوفا لأن أمره نافذ ، وحكمه واقع ، وغيره لاحول له ولا قوة ، حتى أن النيل يفيض خوفا منه ، ورهبة من جنده ·

صورة غنية بالظلال ، مائجة بالحياة ، متلائمة الأجزاء ، موفورة الأركان حافلة بالمشاعر والأحاسيس ، ولكنها لا تقوى ، أن تصل إلى مواقع صورة ابن الرومى وأبى عبادة البحترى ·

* * *

---

(١) ديوان العقاد ·

فهرست الموضوعات

الفهرس

الفصل الثالث

الخيال في الصورة الشعرية

الفصل الرابع

عناصر الصورة الشعرية

الموضـــوع الصفحة

الموضـــــوع الصفحة

الصورة بين التأثر والتأثير :

كتب منشورة للمؤلف

١ – عبقرية ابن الرومى شاعر العصر العباسى – دار الأمانة – القاهرة ١٩٧٥م

٢ – البناء الفنى للصورة الأدبية – دار الأمانة – القاهرة ١٩٧٦م

٣ – الأدب الإسلامى الصوفى حتى نهاية القرن الرابع الهجرى – دار الأنصار – القاهرة ١٩٧٧م

٤ – من الأدب الحديث فى ضوء المذاهب الأدبية والنقدية – دار المريخ – الرياض بالسعودية ١٩٨١م

٥ – صحيفة بشر ابن المعتمر وأثرها فى النقد الأدبى – نادى أبها الأدبى – السعودية ١٩٨٢م

٦ – تاريخ الأدب الجاهلى – دار إحياء الكتب العربية الحلبى – بالقاهرة ١٩٨٣م

٧ – المذاهب الأدبية في الشعر الحديث لجنوب المملكة العربية السعودية – دار تهامة – جده بالسعودية ١٩٨٤م

٨ – من الأدب فى العصر العباسى – دراسة ونقد – مكتبة الكليات الأزهرية – القاهرة ١٩٨٤م

٩ – فى الأدب الجاهلى – دراسة ونقد – دار إحياء الكتب العربية – الحلبى بالقاهرة ١٩٨٥م

١٠ – الصورة الأدبية – تاريخ ونقد – دار إحياء الكتب العربية – الحلبى بالقاهرة ١٩٨٥م

١١ – عمود الشعر العربى فى موازنة الآمدى – المكتبة الأزهرية للتراث – القاهرة ١٩٨٦م

١٢ – معالم البحث الأدبى – دار أبو المجد – الجيزة ١٩٨٧م

١٣ – فى الدراسات الأدبية للعصرين الإسلامى والأموى بالاشتراك – الأزهر الشريف مع كلية التربية بجامعة الأزهر – روز اليوسف القاهرة ١٩٨٧م

١٤ – الأدب الإسلامى بين النظرية والتطبيق – الجزء الأول – المكتبة الأزهرية للتراث – القاهرة ١٩٨٧م

١٥ – فى الدراسات الأدبية للعصرين العباسى والأندلسى بالأشتراك – الأزهر الشريف مع كلية التربية بجامعة الأزهر – روز اليوسف – القاهرة ١٩٨٨م

١٦ – القرآن الكريم معجزة العصور بالاشتراك – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٨٨م

١٧ – الأدب الإسلامى – المفهوم والقضية – بالاشتراك – دار الجيل بيروت لبنان ١٩٩٢م

١٨ – فى الأدب الجاهلى دراسة ونقد – الطبعة الثانية – المكتبة الأزهرية للتراث القاهرة ١٩٩٤م

١٩ – الوجيز فى الأدب والنصوص بالاشتراك – أربعة أجزاء – المكتبة الأزهرية للتراث – بالقاهرة ١٩٩٥م

٢٠ – الواضح فى الأحاديث الشريفة المختارة – أربعة أجزاء – المكتبة الأزهرية للتراث – القاهرة ١٩٩٥م

٢١ البناء الفنى للصورة الأدبية فى الشعر : الطبعة الثانية – المكتبة الأزهرية للتراث القاهرة ١٩٩٦م

تحت الطبع إن شاء الله تعالى :

١ - الاتجاهات الأدبية فى شعر عسير - نادى أبها الأدبى - السعودية .

٢ - الأدب الإسلامى بين النظرية والتطبيق - الجزء الثانى والثالث - القاهرة .

٣ - الإعجاز فى التصوير القرآنى - دراسة فى الإعجاز القرآنى - القاهرة .

رقم الايداع : ٩٦/٢١٩٥

الأمل للطباعة والنشر ت: 3904096